

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

إبريل ٢٠٠٥ - العدد ٢٣٦

أمريكا الأخيرة.. تانى

□□ قبر من أجل نيويورك □□

□□ إيهاب حسن والقصة □□ السينما فى حالة حرب □□

□□ تشومسكى: الغزو مستمر □□

□□ مـاـرى كـورى هـنا كـونـا هـنا □□

محمد صالح: صائد الفرائشات



شاشة تهتك الرفض

□□ الفلسفة بين العنصرية ونقدها □□

□□ عبد لكى.. الحلم المقطوع □□

□□ «باب الشمس».. باب الحرية □□

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون

العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥

شبكة كتب الشيعة



رئيس مجلس الإدارة : د. رفعت السعيد

رئيس التحرير : فريدة النقاش

مدير التحرير : حلمي سالم

سكرتير التحرير : عيد عبد الحليم

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان /

أحمد الشريف / د. صلاح السروي /

جرجس شكرى / طلعت الشايب /

د. علي مبروك / علي عوض الله / غادة نبيل /

كمال رمزي / مصطفى عبادة / ماجد يوسف

shriabooks.net

رابط بديل < hakeba.net

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد رومي / ملك عبد العزيز

تصميم الغلاف
أحمد السنجيني
أعمال الصف والتوضيب
سحر عبد الحميد
تصحيح : أبو السعود على سعد

الغلاف الأمامي: الفنان : كارم محروس
الغلاف الخلفي : الفنان الراحل : مصطفى أحمد
الرسوم الداخلية للفنان السوري يوسف عبدلكي

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

adabwanaqd@yahoo.com

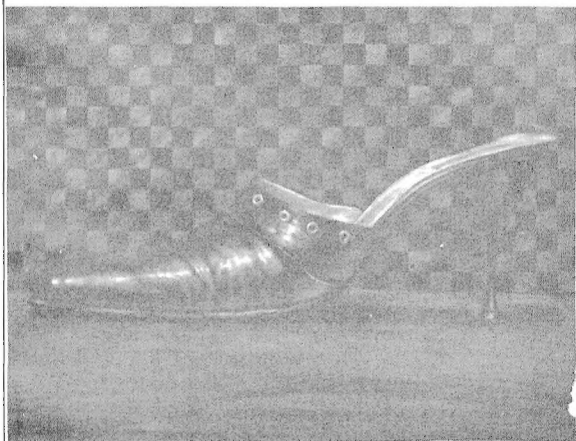
موقع [أدب ونقد] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالي
القاهرة / هاتف ٢٩ / ٥٧٩١٦٢٨ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

محتويات العدد

- * أول الكتابة فريدة النقاش ٥
- سنة ٥٠١ .. الغزو مستمر / ملف / ف . ن ٩
- إيهاب حسن والقصة الأمريكية الحديثة / ملف / تقديم : أحمد الشريف ١٥
- السينما الأمريكية : حالة حرب دائمة / ملف / محمود قاسم ٢٨
- أمريكا : الراديوم ومارى كورى / ملف / أحمد الصاوى محمد ٣٧
- الديوان الصغير:
- قبر من أجل نيويورك / شعر / أنونيس ٤٧
- خاتمي : تفكيك الأنساق المغلقة (٢) / فكر / د. عاطف أحمد ٥٩
- الاستشراق .. الفلسفة بين العنصرية ونقضها / ذاكرة الكتابة / د. حسين مروة ٦٧
- شاشة هتك العرض / سينما / على عوض الله كزار ٨٢
- محمد صالح .. صائد الفراشات / إطلالة / بإعداد وتقديم : فريد أبو سعدة ٩٣
- عزيز تعلب : الراحل المقيم / تحية / أسامة عرابي ١٠٤
- صورة الزمن في باب الشمس / سينما / جرجس شكرى ١٠٧
- اللغة والانسان عند عماد أبو صالح / نقد / فاطمة ناعوت ١١٤
- عبدلكى وحلم الحياة المقطوع / تشكيل / نزيه أبو عفش ١١٨
- « بوليس وثقافة » إشكالية المثقف والسلطة / كتاب / د. محمد السيد إسماعيل ١٢٦
- ابن أبيه تحولات الخوف والغضب / مسرح / عزت الحصرى ١٢٩
- القرن / قصة / عبد السلام إبراهيم ١٣٣
- كهؤلاء نحن / شعر / عاطف عبد المجيد ١٣٥
- رصاص الكلام والموقف الناصع / نثوة / ليلي الرملى ١٣٧
- كتب عيد عبد الحليم ١٤١
- * الصفحة الأخيرة / فوردي / شعر / حلمى سالم ١٤٤



أول الكتابة

هريدة النقاش

لتحول ديمقراطى حقيقيا دون ثقافة نقدية .. بهذه البساطة وهذا التركيز وضع شاب من جامعة أسيوط المسألة أثناء ندوة كنت أبحث فيها عن الإصلاح والديمقراطية فى قصر ثقافة أسيوط .. ولم تكن هذه المرة الأولى التى ألتقى فيها بشباب جامعى ذوى رؤية ثاقبة وواضحة لا يبتلع بسهولة للمقولات الإعلامية الزائفة التى تساوى بين الديمقراطية والتعددية الحزبية المقيدة ، أو بينها وبين هامش التعبير المتاح - أو بينها وبين الانتخابات على سبيل المثال خاصة بعد أن حاول الاحتلال الأمريكى للعراق أن يجر نفسه من صفة المحتل لأنه أجرى إنتخابات حرة لم يعرف العراق لها مثيلا منذ زمن طويل كما يقولون . وقد جرت الإنتخابات دون أى إشارة لموعده لخروج المحتلين الذين قالوا إنهم سيبقون طويلا هناك .

كما لم يكن شباب الجامعة الأمريكية الذين خرجوا إلى الشوارع فى الصباح الباكر ليوم العشرين من مارس ٢٠٠٣ لدى بدء القصف الأمريكى للعراق قد انطلت عليهم هذه الكذبة المفضوحة ، وهى أن العدوان على العراق واحتلال أراضيه يستهدف تمكين الشعب العراقى من الديمقراطية بعد استبداد طويل جنبا إلى جنب وتدمير أسلحة الدمار الشامل التى يملكها ويهدد بها جيرانه ، عرف هؤلاء الطلاب بوعيههم النقدى وفطرتهم وحس العدالة الذى اكتسبوه بالثقافة والتعليم المتميز الذى يتحصلون عليه فى جامعة كبيرة أن المصالح النفطية لأمريكا وحلف الأطلسى هى التى تحرك هذه الحرب العدوانية ، وأن استبعاد قوة العراق من المواجهة مع إسرائيل بالثقل الذى تمثله كقوة كبيرة فى الوطن العربى هدف آخر خاصة بعد أن جرى تحييد مصر عن طريق اتفاقيات كامب دافيد ومعاهدة الصلح المصرية - الإسرائيلية وهانحن نتابع مايعد لسوريا باعتبارها الدولة الكبيرة الثالثة فى مواجهة العدو الصهيونى ، وكانت قوة العراق قد استنزفت مقدما عبر الحصار الظالم الذى تواصل لإثني عشر عاما من التجويع ونقص الدواء والغذاء والمعدات ، بينما وقف العالم العربى متفجرا رغم أنه كان بوسعه طبقا للإنفاقيات الموقعة بين دوله أن يخرق الحصار ويقدم النجدة للشعب المسحوق بين سندان الحصار ومطرقة استبداد النظام الوحشى الذى كان يحكم العراق آنذاك ، بل قد كان التضامن العالمى مع شعب العراق ومايزال أقوى من التضامن العربى مما يضغنا وجها لوجه أمام قضية

الحریات العامة ومحنتها فی بلداننا .

بل وبنیت وثائق كشفت عنها دوائر أمريكية مقربة من سلطة الرئيس " بوش " أن دولتين عربيتين كبيرتين دأبتا على تحريض الإدارة الأمريكية ضد العراق ، وطلبتا التعجيل بشن الحرب للتخلص من النظام وكانت الفكرة التي ضمنها " كولن باول " وزير الخارجية الأمريكي فی ذلك الحین فی رسالة للأمين العام للأمم المتحدة حول وجود شاحنات متقلّة تحمل الأسلحة العراقية للدمار الشامل هی فكرة هاتین الدولتين معا أو واحدة منهما .

إنه المشهد العربی المهترئ الذی لایجوز لنا كمتقّفين أن نكتفی بمراقبته أو بالشکوى منه ثم القعود مقترجين على التردی الیومی لحالنا .

ونحن محظوظون بحق أن بیننا مثل هؤلاء الشباب الذین یعرفون جيدا کیف یربطون بین الوعی والحركة . لقد كان المشهد فی میدان التحرير قبل عامین مفرحا قدر ماكان الواقع العربی مؤلماً لأن هؤلاء الذین سیحملون مستقبلنا على كاهلهم مزقوا شرنقة الروح التجارية الإستهلاكية السفیهة التي أشاعتها وخططت لانتشارها قوى السوق الجبارة واحتكارات الإعلام الدولية العملاقة وثقافة الكاویوی الأمريكي التي تضع القوة فوق الحق ، حیث الرجل الأبيض هو المخلص والمحرم فی كل الحالات حتی لو كانت الصورة التي رسموها له تخاصم الواقع الفعلي لإجتاث أهل أمريكا الأصليين من الهنود الحمر من أراضيهم وقتلهم بوحشية ، والتفنن فی تعذیب من بقى منهم على قيد الحیاة ؛ وخطف الإفريقيين السود من بلادهم فی رحلات أهوال سجلها الأدب والتاریخ بتفاصيلها المرعبة لیجرى استعبادهم فی العالم الجديد فی بداية عصر النهب « الذی لایهم إلى أی من السفلة یتسبب ان كان فاسكو دی جاما أو كريستوفر كولومبس » كما یقول الكاتب الأمريكي التقدمی ذو الضمیر الحی والوعی الناقد " نعم تشومسكى " الذی لانعرف عنه فی بلادنا إلا أقل القلیل رغم أنه من أعلى الأصوات نقدا للسياسة الأمريكية وتضامنا مع الشعوب المعرضة للقهَر الإستعماری ولنهب الشركات متعددة الجنسية ...

هناك نقاط ضوء فی المشهد الحالك علینا أن نتبعها وأن نسترشد بها فی عملنا المشترك من أجل التغير . إذ تنطلق هنا وهناك من حین لآخر تحركات جماهيرية على أسس سياسية أو إقتصادية مطلّبية ولكن لا علاقة بینها .. فهناك نخبة سياسية من الأحزاب ومنظمات المجتمع المدني تتعاون فی إطار لجنة الدفاع عن الديموقراطية وتلتف حول مشروع دستور جدید ، وهناك الحركة المصرية من أجل التغير التي رفعت شعار " كفاية لا للتمديد .. لا للتوريث " ، وهناك إضرابات عمالية هنا وهناك ، واحتجاجات فلاحية ضد

طرد المستأجرين الفقراء من الأرض بعد ما يسمى بتحرير الزراعة الذى ألحق أذى واسعا بأفقر الفقراء بينهم الذين وجدوا أنفسهم بلا مورد .

ولكن الحركات الجماهيرية حتى وإن كانت متوحدة حول رفض النظام القديم لن يكون نصيبها إلا الفشل إذا لم تتسق فيما بينها من أجل هدف قريب مشترك وأهداف بعيدة ، وإذا لم تتمتع أساليب محددة فى عملها من أجل الأهداف القريبة والبعيدة ، وتنضج فى أوساطها على طريق الكفاح قيادة وأعية قادرة على التعلم من خبرة الجماهير ودروس التاريخ ، فما بالنا إذا كانت الحركات الجماهيرية التى أخذت ملامحها تتبلور ليست بعد متوحدة حتى حول هدف التغيير .. فبعضها وربما أكثرها شهرة وهى حركة « كفاية » كما أصبحت تسمى تلفت حول برنامج سياسى بسيط دون عمق إجتماعى وقد جاءت إستجابة رئيس الجمهورية بتغيير مادة واحدة فى الدستور وكأنها خطوة أولى على طريق طويل ، وإن لم تلهم هذه الخطوة كل الحركات والتجمعات فكرة العمل المشترك من أجل الدفع فى اتجاه المزيد من الخطوات السياسية ولا التحاور حول بعض ملامح برنامج اقتصادى - إجتماعى يمكن أن تلتقى حوله غالبية كبيرة من المصريين .. كذلك هو حال لجنة الدفاع عن الديمقراطية والتوافق الوطنى للإصلاح ، كما هو حال الإحتجاجات الفلاحية والعمالية ..

وثمة رد جاهز حول البرنامج الاقتصادى الإجتماعى يقول إن التوافق الأشمل فى الحياة السياسية المصرية قد تم أو كاد حول الديمقراطية أى المدخل السياسى للتغيير ، وهو مدخل يتضمن إطلاق الحريات العامة والديموقراطية وإلغاء القوانين المقيدة للحريات كافة ، التى كافحت من أجلها أجيال متعاقبة من المصريين ودفعت ثمنها سجنًا وتعذيبًا وملاحقة فى الأرزاق ، ويقول الرد أيضا إن مثل هذا التوافق السياسى يصبح مهددا بالتفكك إذا ما انتقل إلى أرض الرؤى الاقتصادية - الاجتماعية لأن لكل طبقة من الطبقات تصوراتها وحلولها الاقتصادية ورؤيتها للمستقبل .

ولكن هذا الرد يتجاهل أن سياسات الإفكار الليبرالية الجديدة أنشأت تقاربا واسعا على الصعيد الاجتماعى - الاقتصادى بين كل من العمال وفقراء الفلاحين من جهة والطبقة الوسطى التى انحدرت اجتماعيا من جهة ثانية ولم تعد طبقة " مستورة " كما كنا نصفها فى زمن سابق ، ولكن هذا التقارب لا ينشئ وحده - ودون عمل دعوب - واقعا جديدا تتأسس عليه المشتركات بين هذه الكتلة التى تشكل أغلبية بين المصريين ، وهذه المشتركات هى أوسع من الحاجة الملحة للديموقراطية السياسية كمدخل للتغيير ، إن الطابع الأساسى للطبقة الحاكمة أو بالأحرى للأقلية المتضامنة المهيمنة على الثروة والسلطة هو الطابع

الطفيلي غير المنتج الذى يقوم على الوكالة لرأس المال الأجنبى دون تطوير القاعدة الإنتاجية للبلاد.

وفيما بين الرأسماليين المنتجين والوطنيين شوق غامر لسياسات جديدة إقتصادية - إجتماعية فى إطار من الديمقراطية السياسية ، سياسات يمكن أن تمهد الأرض لخروج البلاد من الهاوية التى تنتظرها ، فليس كل الرأسماليين طفيليين ، ويمكن لبرنامج اقتصادى - اجتماعى ذى طابع وطنى تقدمى يضع فى الاعتبار مصالح كل من الفلاحين والعمال والفئات الوسطى وصولاً إلى الرأسمالية الوطنية المنتجة غير المتورطة مع الشركات عابرة القومية والطامحة لتطوير الاقتصاد الوطنى - أن يكون إضافة جديدة للبرنامج السياسى للتغيير .

وفى هذا السياق سوف نجد أن مشروع برنامج حزب « التجمع للتغيير » الوطنى فى مصر قدم رؤية شاملة من هذا الموقع أى موقع الدفاع عن تحالف إجتماعى واسع جدا . وخصص المشروع قسماً رئيسياً للتغيير الاقتصادى الاجتماعى يتأسس على مفهوم التنمية المستقلة الشاملة ، والاستقلال هنا لايعنى القطيعة مع العالم الخارجى أو الإنكفاء على الذات ، فذلك طريق يكاد يكون مستحيلاً ، ويدعو المشروع لسياسات جديدة للحد من الفقر والقضاء على البطالة وتضييق الفوارق بين الطبقات عن طريق إعادة توزيع الدخل والثروات وهو ما لايمكن إنجازه دون ثقافة جديدة .

لذا يتضمن المشروع قسماً خاصاً عن التجديد الثقافى لأن التجمع يرى أنه لاسياسة جادة دون ثقافة نقدية عميقة ، وهى ثقافة عطلها التشوه الحاصل فى المجتمع على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وزادت المسافة بين النخبة المبشرة بالعقلانية والديموقراطية والمنهج النقدى وبين القاعدة الشعبية ، وتراجع مفهوم المواطنة والمساواة ، وتم دفع الإنسان المصرى إلى التماس الحل الفردى ، وشاعت حالة من اللامبالاة بالشأن العام ، وشقت ثقافة التعصب والكراهية والخوف لنفسها مجرى عميقاً فى نسيج المجتمع .. الثقافة ثم الثقافة إذن لابد أن تكون حاضرة كرافعة للتغيير المنشود لخلق ذهنية عامة جديدة تتطلع إلى المستقبل ولا تسجن نفسها فى الماضى .. والثقافة فى واحدة من أكثر تعريفاتها تكاملاً هى نمط حياة تغذية رؤية شاملة للعالم تتضمن السياسى والاقتصادى .. الاجتماعى والحضارى هكذا تفهمها « أدب ونقد » وهكذا فهمها الطالب الذى فتح لى طاقة نور أثناء المحاضرة .. وجلعنى أستدعى الأمل رغم الظلام وأحلم بالحركة وسط الركود .

المحصرة

سنة ٥٠١.. الغزو مستمر

فريدة النقاش

تذكرت وأنا أقرأ هذا الكتاب لنعم تشومسكى الكلمات الحزينة التى ارتعشت بالدموع للأمير تشارلز" ولى العهد البريطانى وهو يتسلم علم الإمبراطورية التى لم تكن تغرب عنها الشمس من قائد حرس الشرف الصينى فى " هونج كونج " الجزيرة التى عادت لوطنها الأم بعد مايزيد على مائة وخمسين عاما من الاستعمار الإنجليزى .

كان الأمير كما لابد أنكم تتذكرون أشد حزنا بفا'ايقاس منه يوم ذهب ليتسلم جثمان الأميرة " ديانا " مطلقة وأم أبنائه بعد مصرعها فى " باريس " .. كان تسلم الأمير للعلم إيدانا بالغروب النهائى لشمس الإمبراطورية التى غزت العالم ورفعت علمها على أهم وأكبر مدنه وموانئه مستخدمة كل الأساليب الوحشية التى عرفتتها الإنسانية منذ نشأتها على هذا الكوكب وإن غلفت هذا التوحش بأوراق ملونة وكلمات جميلة عن نقل الحضارة وتهذيب الشعوب الهمجية وترقيتها وتعليمها فنون الحياة العصرية بدلا من حياة القرون الغابرة .

ورغم أن الإمبراطورية البريطانية شنت أكثر الحروب سفالة ودناءة ضد شعب الصين منطلقا من " هونج كونج " وهى حرب الأفيون التى أغرقت شعبا متحضرا فى الإدمان واليأس والفاقة إلا أن الخطاب الوداعى للأمير حمل كل المعانى السابقة عن نقل الحضارة

وتبادل المنافع دون أن يشير بطبيعة الحال لحرب الأفيون ولغزو الجزيرة المسالمة نفسه . ولا
الفظائع الأخرى التى رافقته طيلة قرون ونصف القرن .

وعلى امتداد القرون ومع نهاية القرن الخامس عشر الميلادى انطلقت الغزوات الأوروبية
إلى قارات العالم ، تنهب الثروات ، وتقتلع الشعوب الأصلية ، وتشتت المستعمرات ، وتخلق
لها أنصارا محليين بينما تدفع إلى الفقر والبؤس والأمراض والتخلف بملايين البشر وتعطل
أوروبا التى أخذت تطور نفسها اعتمادا على المواد الخام المنهوبة من بلدان المستعمرات
والأيدي العاملة الرخيصة فيها ، تلك الأيدي التى حملت الأسلحة أيضا جنبا إلى جنب
الغؤوس لتساهم فى الغزوات الإمبراطورية حين قامت الحكومات الإستعمارية بتجنيد ملايين
الرجال فى جيوشها سخرة وأستعبادا ، وعندما نشبت الحروب الضارية فيما بين
المستعمرين وبعضهم البعض وكل منهم يسعى للحصول على نصيب الأسد من ثروات
الشعوب كانت تجرى عمليات وحشية لمصادرة هذه الثروات من محاصيل ومواشى ومنتجات
مصانع لصالح المجهود الحربى الإستعمارى وقد عرفت الشعوب العربية وقتلها شعوب
آسيا وإفريقيا صنوفا وضروبا من هذه الولايات منذ نهاية القرن الثامن عشر وعلى امتداد
القرنين التاسع عشر والعشرين .

تاريخ القهر

وقد تعلم الأوروبيون والأمريكيون عامة أن أجدادهم الغزاة هم أصحاب مشروع نقل
الإنسانية من حالة الهمجية إلى حالة الحضرة . تعلموا ذلك من كتب التاريخ كما من الأفلام
الشعبية والمسلسلات التليفزيونية ، لكن نفرا من العلماء والباحثين الشجعان فى هذه
البلدان ابتغى وجه الحقيقة وحدها وتقصى واقع دور الأجداد الفعلى كان لهم رأى آخر
توصلوا إليه بعد بحث نزيه وجهد أصيل لاينطق عن الهوى من هؤلاء الباحث وعالم اللغويات
والمفكر الأمريكى " نعوم تشومسكى " الذى يمكن أن نعتبره مع عدد من المفكرين
والمناضلين السياسيين والنقائين القلائل وبعض المطبوعات والمنظمات التقدمية الصغيرة
مثلا لضمير أمريكى يقظ وحى وحساس ، ذلك الضمير الذى أفلت من قبضة الهيمنة
الإعلامية الكاسحة ومن براثن رجال الأعمال ومصالحهم ، ومن شباك العنكبوت التى
تتسجها الرأسمالية اليهودية والمنظمات الصهيونية الموالية لها ..

العظمة الساقطة

أصدر " تشومسكى " كتابه هذا بعنوان " سنة ٥٠١ الغزو مستمر " قامت بنقله إلى
العربية " مى النبهان " ونشرته دار المدى فى دمشق وبيروت .

وإلخ العنوان مضمون الكتاب إذ أنه يتضمن رداً يليقاً ومكثفاً في آن واحد على مقولة شاعت بعد انهيار الاتحاد السوفيتي وبلدان المنظومة الإشتراكية وتقول إن الغزو المسلح ناهيك عن الاستعداد للحرب لم يعد لهما مكان في زماننا بعد أن زالت الأسباب الداعية للحروب والاستعداد لها حيث كان وجود المعسكر الإشتراكي قنبلة موقوتة تهدد باشتعال الحرب في أي لحظة ، كذلك فإن الدور الاقتصادي الذي تقوم به الامبريالية الجديدة وهي تنهب العالم بوحشية هو نوع من الغزو لا يندر أن يستخدم السلاح وسرعان ما كذبت حرب تفكيك يوجوسلافيا ثم غزو أفغانستان والعراق هذه المقولة يرى تشومسكي أن الغزو متواصل منذ فتح أمريكا وخروج العرب من الأندلس سنة ١٤٩٢ ، وقد بدأ كتابه على النحو التالي :

" يطرح عام ١٩٩٢ تحدياً أخلاقياً وثقافياً خطيراً على القطاعات صاحبة الامتياز في المجتمعات المسيطرة على العالم .. "

ففي العام ١٩٩٢ انتهت خمسة قرون بالتمام والكمال من « عمر النظام العالمي القديم ، والذي يدعى أحياناً الحقبة الكولومبية من تاريخ العالم أو حقبة فاسكودي جاما تبعاً لأى من المغامرين النهائيين الذين بدأوها .. » ويتابع " تشومسكي " في الفصل الأول والذي أسماه " العمل العظيم في الإخضاع والغزو " كل أشكال السيطرة التي تمت عبر نهب المستعمرات منذ ذلك الحين حيث جرى إخضاع مانسيمي الآن بجنوب العالم لمجموعة من المراكز الشمالية المتقدمة وكانت اليابان أحد أجزاء الجنوب القليلة الناجية من الغزو ، وانضمت ، وربما ليس مصادفة إلى المراكز مع بعض مستعمراتها السابقة السائرة في إثرها .. "

وراكم العسكريون والموظفون الذين حكموا المستعمرات وأدوا إلى خرابها ووقف النمو فيها وباداة سكانها الأصليين وإطلاق تجارة العبيد فيها ثروات تفوق الخيال " مفتتين " إلى حد فاق أحلام الجشع ذاته « وقدّموا لأهالي المستعمرات ماسماه " زخات من الإحسان " لأن الغزاة كانوا يقدمون لضحاياهم " نظاماً تقره السماء » على حد زعمهم .

إن منطق علاقات الشمال والجنوب الآن هو منطق الهيمنة والفساد وفيه يبقى على الفلسطينيين أن يقبلوا " حكماً ذاتياً على غرار معسكرات أسرى الحرب .. " حكماً ذاتياً يستطيعون في ظله أن يجمعوا الزبالة على الأراضي المخصصة لهم طالما لا تحتمل الزبالة علب صفيح تحمل ألوان العلم الفلسطيني على حد قول الصحفي الإسرائيلي " داني روبنشتين " .

ويفرض هذا المنطق على الجنوب رويته صندوق النقد الدولي والبنك الدولي والتي أدت إلى تدهور الجنوب تدهورا حادا في أفريقيا وأمريكا اللاتينية بشكل خاص « حيث تراقق مع إرهاب دولة عنيف وازداد هذا التدهور بسرعة بتأثير مبادئ الليبرالية الاقتصادية الجديدة التي أملاها حكام العالم .. »

إنها الامبريالية الجديدة التي انطلقت في العالم أجمع وبون رادع بعد سقوط الاتحاد السوفيتي وإذا كانت هذه الامبريالية الجديدة تتخذ أشكالا إقتصادية جهنمية في شكل خصخصة وفساد ومخدرات وإطلاق آليات السوق وأفكار متزايد للملايين الناس بإرغام الدول الصغيرة على رفع أية حماية عن منتجاتها وصناعاتها رغم أن الصناعات الأمريكية الرئيسية ازدهرت وترعرعت في ظل الحماية ، إلا أن هذا الطابع الإقتصادي لم يبلغ ولن يبلغ آلية العدوان المسلح المباشر ، الذي ويا للسخرية يتم أحيانا تحت شعار الدفاع عن حقوق الإنسان كما فعل ريجان عند تقديمه معونات عسكرية هائلة للقنلة في جواتيمالا ، ومحدث في العراق وأفغانستان وقبل جواتيمالا والخليج بسنوات طويلة كانت أمريكا التي تتشدق بحماية حقوق الإنسان قد شجعت في أندونيسيا بل وساعدت " أكبر مجزرة منذ أيام هتلر وستالين " إذ أن " الحكومة الأمريكية لعبت دورا مهما عبر تقديم قوائم تحمل أسماء آلاف من قادة الحزب الشيوعي إلى الجيش الأنونيسي الذي كان يصطاد اليساريين ويقتلهم ويقول دبلوماسي أمريكي سابق إن عدد الأسماء المقدمة بلغ خمسة آلاف اسم وأن الأمريكيين قد قاموا لاحقا بالتحقق من أسماء من قتل أو أسر منهم ... » حدث ذلك أثناء الانقلاب العسكى ضد القائد الوطني سوكارنو .

ولسنا بحاجة لأن نسوق بعض وقائع جديدة عن وحشية الأمريكيين في فيتنام التي سعت أمريكا لإغلاق دفتارها وعجزت تماما .

ثقافة الغفظة

" والعالم الثالث عندنا " .. أى في أمريكا وأوروبا هو مايسميه تشومسكى بمفارقة عام ١٩٩٢ ، إذ أن « الحرب الطبقة الداخلية هي عنصر لايتجزأ من عناصر غزو العالم » . وقد كان « ترسخ المظاهر العالم ثالثة عندنا في أمريكا هو من النتائج الملازمة لعولة الاقتصاد حيث الميل الثابت نحو مجتمع ثنائى الإطار تكون فيه قطاعات كبيرة من السكان فائضة من وجهة نظر تعزيز ثروة أصحاب الامتيازات ولابد الآن أكثر من أى وقت مضى السيطرة على " الرعاى " أيديولوجيا وماديا .. »

ويسوق تشومسكى عرضا بارعا وثاقبا لآليات السيطرة الأيديولوجية والمادية على

الجماهير ولدور المؤسسات الإعلامية والاقتصادية التي أشاعت ما أسماه " بثقافة الفظاظاة " التي يروج لها اليمين بكل أجنحته » إذ أن من شأن الزعيم الأقوى للمافيا أن يسيطر على النظام العقائدى أيضا » وهو يقوم بتدمير النقابات وتجريد الجماهير من سلاح التضامن والعمل الجماعى بينما يتعرضون للبطالة والافقار » ومنع إنهيار النقابة إنهارت الديمقراطية والحريات المدنية « ولكن " تشومسكى. " يرصد أيضا بنفس الذكاء الثاقب معالم الاتجاهات الاحتجاجية الجديدة التي أخذت تنمو فى أحشاء النظام الامبريالى الجديد مؤذنة بنهوض حركة شعبية جديدة ضد الهيمنة والاستغلال تتعامل مع متغيرات العصر .

إننا نحن أبناء الجنوب مدعوون لقراءة تشومسكى قراءة واسعة مدققة حتى لاتطمس الرجعية العاتية معالم كفاحه المجيد هو وهذه القلة الباسلة من أبناء الشمال التي ترى الحقيقة كما هى ، على أمل أن تمتد هذه الرؤية النقدية الواعية للجماهير التي يجرى استغلالها هناك لتكون قادرة على استيعاب ما هو مشترك بينها وبين شعوب الجنوب التي تكافح ضد نفس العدو .

نسيان

ويزكرنا تشومسكى بما حدث لمارك توين " وهو واحد من أكبر الأدباء والمناضلين الأمريكيين فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والذى نسيته أمريكا فنسيه العالم لأن الإعلام الامبريالى الجبار قادر كما نعرف على صنع النجوم وطمس الذاكرة الإنسانية التي تحتوى أسماء وأفعال القادة العظام المناصرين للعدل والمساواة والكرامة الإنسانية كتب " مارك توين " يقول :

« إن دعاة إلغاء الرق لم يتم توقييرهم إلا كذكرى»

ويعلن تشومسكى :

« إن مقالات مارك توين نفسه المعادية للامبريالية تكاد تكون مجهولة حتى الآن فلم تظهر المجموعة الأولى منها إلا سنة ١٩٩٢ . وقد لاحظ الناشرون أن دوره البارز فى » رابطة معاداة الإمبريالية « وهو نشاطه الرئيسى فى السنوات العشر الأخيرة من عمره ، يبدو وكأنه لم يلاحظ فى أى من الكتب التي سجلت سيرته ..»

ويعرف طلاب اللغويات فى بلادنا " نعوم تشومسكى كعالم فى اللغة وأستاذ فى إم. أى. تى " أكبر وأخطر المعاهد العلمية العليا فى أمريكا ، ولكننى أشك كثيرا أنهم يعرفون شيئا عن كتاباته ومواقفه السياسية ، ولكنهم لابد أن يعرفوا أن تشومسكى يواصل جهده العلمى والبحثى الشريف رغم التعنيم الاعلامى والتجاهل ومحاولات التهميش والسخرية ليكشف

حقيقة الدور الامبريالى الذى تقوم به الولايات المتحدة الأمريكية الآن والذى قامت به أوروبا فى السابق وما زالت تواصله فى الزمن الحاضر ذبلا للولايات المتحدة الأمريكية .

ومع ذلك فإن ضحايا الغزو الامبريالى المتواصل يفعلون مثل جلاديهم ويتجاهلون " تشومسكى " ويضعون إنتاجه الخطير الثاقب والكاشف على الهامش فلا نجد إلا مبادرات فردية مغلصة هنا وهناك لترجمة أعماله الهامة شأن ترجمة دار المدى لكتابه هذا ، ولانسمع عن ندوات انعقدت فى الوطن العربى لمناقشة أفكاره ، ولا أذكر أننى قرأت اسمه بين قائمة مدعوين لأحد المؤتمرات أو الندوات الكبيرة التى يتنافس العرب فى تنظيمها والإنفاق عليها ببذخ شديد .

هذا بينما أقامت منظمة تضامن الشعوب الإفريقية - الآسيوية فى القاهرة مؤتمرا كبيرا حول " صراح الحضارات أم حوار الثقافات " لمناقشة أفكار " صامويل هانتجتون " رجل الأمن القومى الأمريكى وصاحب النظرية الشهيرة التى تقول إنه بعد انهيار الشيوعية وانتهاء الصراع بينها وبين النظام الرأسمالى لصالح الأخير فإن الصراع سيدور من الآن فصاعدا بين الحضارات وبشكل خاص بين كل من حضارة الإسلام وحضارة الكونفوشيوسية والبوذية من جهة والحضارة المسيحية الغربية من جهة أخرى !

وسوف يقول قائل إن " تشومسكى " الذى يكشف فى دراساته عن البربرية المتجددة فى عصرنا والتى تمثلها الولايات المتحدة الأمريكية يقول لنا مانعرفه بحكم خبرتنا وتجربتنا ، وهذا صحيح ، ولكنه صحيح أيضا أن البؤم الأمريكى مازال يملأ عقول وقلوب الملايين من ضحايا البربرية الأمريكية على امتداد المعمورة وفى بلدان وهؤلاء يرون أن الوجه الاستعمارى لأمريكا ليس إلا حالة عارضة أما الأصل فى قيمتها ودورها فهو كونها موطن التقدم الهائل والحضارة الصناعية وما بعد الصناعية والأقمار الجبارة وقنوات التلفزيون والبضائع الفاتنة ومن واجب قوى التحرر والتقدم أن تسعى لتقديم أفكار « تشومسكى » ونتائج دراساته على نطاق واسع فى بلدان حتى تكون المعرفة العلمية سلاحا للجماهير فى معركتها المتصلة المتعددة الجوانب ضد الغزو المستمر وضد كل الأوهام التى تخلقها الامبريالية عن نفسها لتستر جوهرها العدوانى القائم على الاستغلال .

إيهاب حسن ونظرة على القصة الأمريكية الحديثة

(القسم الأول)

إعداد وتقديم
أحمد الشريف

فى بداية حقبة الستينيات نشرت مجلة « الحياة فى أمريكا » فى عدديها ٢٠، ٢٣، دراسة طويلة للناقد إيهاب حسن وهذه المجلة حسب ما جاء فيها ، كانت تصدرها حكومة الولايات المتحدة ، لخدمة التفاهم الثقافى العربى - الأمريكى .. يبدو أن وقع تلك الكلمات بات غريباً الآن ، فقد حل الصدام بدلاً من التفاهم فى الإعلام الأمريكى . على أى حال وكى لانستدرج إلى تعقيبات سياسية نعود إلى إيهاب حسن ودراسته.

لقد جاء تقديم إيهاب حسن ودراسته فى المجلة هكذا :-

سبق لهذه المجلة أن قدمت لقراءها الدكتور إيهاب حسن الناقد الأدبى الشاب ، فى مقال « عبقریات شاببة ستقرأ عنها المزيد فى المستقبل » المنشور فى العدد ١٨ والدكتور إيهاب حسن من مواليد القاهرة وقد تلقى علومه فيها وفى الولايات المتحدة ، وهو الآن أستاذ اللغة الإنجليزية فى جامعة ويسليان بمد لتاون ، كونيتكت . وفيما يلى القسم الأول من دراسته الأدبية عن القصة الأمريكية ، وموعداً بالقسم الثانى فى عدد قادم «

وبالفعل تم نشر الجزء الأول والثانى من هذه الدراسة ، هذه الدراسة التوثيقية النادرة على كل نعيد نشر هذه الدراسة التى مر عليها أكثر من أربعين سنة كما نشير سريعاً إلى

تأكيد الزمن على مانشرته المجلة من أن إيهاب حسن « عبقرية » لها مستقبل . فقد تبوأ بالفعل مكانة رفيعة فى مجال النقد الأدبى . ولعل من أبرز إنجازات إيهاب حسن وفق تعبير د / عبد العزيز حموده فى مقالة عنه بمجلة إبداع « العدد السابع » يوليو ١٩٩١ ، أن حسن قد أصبح منذ منتصف السبعينيات واحداً من أبرز المتحدثين باسم الاتجاهات النقدية المعاصرة ، وواحداً من علامات الطريق فى تاريخ ما بعد النقد الحديث . وهناك نجاحه الكبير فى تحويل دفة النقد من العمل الأدبى إلى المتلقى أو القارئ ، وهو إنجاز ، يعتبر ثورة كاملة ضد مدرسة « إليوت » التحليلية التى سيطرت على الحياة الفكرية الغربية منذ العشرينيات حتى منتصف الخمسينيات . إيهاب حسن صدر له حتى الآن عديد من الكتب التى غيرت مفاهيم النقد وللمحت إلى دور الناقد فى الحوار الحضارى ، من هذه الكتب :

« تقطيع أوصال أورفيوس »

« البراءة الجذرية : الرواية الأمريكية المعاصرة »

« أزمة البطل الأمريكى . المعاصر »

« أدب الصمت : هنرى ميلر وصمويل بكنيت »

« دورة ما بعد الحداثة »

« ما بعد النقد »

« لهب برومثيوس »

إضافة إلى سيرة ذاتية بعنوان (الخروج من مصر)

أشار إليها د/ عبد العزيز حموده فى مقالته السالفة الذكر .

القسم الأول

الاتجاه الحديث فى القصة الأمريكية

بقلم : إيهاب حسن

عملاقان من عمالقة القصة فى أمريكا غيبهما الثرى ، واحداً بعد الآخر ، خلال السنتين المنصرمتين ، وهما أرنست همنجواى ووليم فوكنر . كلا الأدبيين يحمل جائزة نوبل ويحتل مكانة عالية مرموقة فى دنيا الأدب ، وكلاهما تعتبر وفاته المبكرة خسارة كبرى لجميع الذين يهتمون بمعارف الروح الإنسانية فى حقل الفن . كما تسجل هذه الوفاة أيضاً نهاية عصر من عصور الأدب ، عصر شهد مولد حركة أدبية رائعة تميزت بتجاربها الأصيلة فى القصة وبتعلقها العنيف بالحقيقة ، وبروحها الارتيازية الحديثة . عصر ظلت فيه قصص القرن

التاسع عشر الكلاسيكية ، كقصّة ناتانائيل هوثورن « الحرف القرمزى » ورائعة هيرمان ملفيل « موبى ديك » أو « الحوت الأبيض » ، وقصّة مارك توين « مغامرات هك فن » ، تحتل مكانها المرموق فى أنصاء متعددة من العالم ، وبقيت مادة دسمة للدرس لإغناء معرفة الإنسان وفهمه لحالته الحاضرة . ولكن فى الحقيقة كانت فى هذا العصر نهاية القرن التاسع عشر وبداية الحركة الأدبية الحديثة . واليوم ، وبوفاة فوكسر وهمنجواى ، فإن هذه الحركة الأدبية الحديثة نفسها تطوى آخر مراحلها . ونحن الآن فى بداية العصر الحديث ، وعلى الأصح فى فترة مابعد العصر الحديث ، وهى إذا مناسبة طيبة ، لنعود قليلا إلى الوراء ونلقى نظرة عامة على مايجب أن يبقى حقبة بارزة فى أدب الولايات المتحدة .

ذلكم هو هدف هذه الدراسة . بيد أن الأدب الأمريكى هو أولا وقبل كل شيء ، أدب نفسية الشعب الأمريكى وروحه . إنه أدب الفرد ، ونضال « الأبطال » فى سبيل الحب أو الحرية أو العدالة الاجتماعية . وهو أيضا أدب ذو نزعة رمزية قوية ، ودعوة مكتومة لآمال الإنسان الخفية . ومظاهرة التشاؤم التى تغلفه أحيانا إلا إشارة للدعوة الملحة المؤرقة ، للوصول إلى قرارة النفس البشرية ، والكشف عن طبيعة الذات ، ويحسن بنا إذا أن نحاول الوصول إلى أصداء روحية هذا الأدب ، فى القصص والاتجاهات المهمة المثلثة له ، لا أن نكتفى بدراسته كتسجيل اجتماعى جامد لتاريخ مضى . ويحسن بنا كذلك ، وبنوع خاص ، تركيز دراستنا هذه على كنهه الخلقية ، فليس زماننا هذا بالزمان الذى نستطيع فيه أن نغفل النواحي الخلقية أو نتعامى عنها .

الهجوم على الفضائل الخلقية

يجدر بنا أحيانا أن نعتبر الحرب العالمية الأولى على أنها الكارثة التى دفعت بالأدب الحديث إلى مسرح الوجود .

قد يكون هناك بعض التجنى فى تحديد الحقب الأدبية بحروب أو كوارث ، ولكن الحقيقة تبقى ، على كل حال ، بأن الاتجاه الحديث فى الأدب الأمريكى قد نشأ بين حربين عالميتين . أولى هاتين الحربين مزقت آمال وفضائل العصر الذى سبق ، ودكت أسس المجتمع المذهب . الدمث الذى استوحى منه إديث هورتون (١٨٦٢ - ١٩٣٧) وهنرى جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) مادة قصصهما الرائعة . ولقد بدت « قصصهما عن الأخلاق » ، التى تفترض وجود المجتمع المتناسك والمذهب ، غريبة عن تجارب وخبرات الجيل الجديد ، الذى دعاه جر تروه ستاين « بالجيل الضائع » . كانت إديث هورتون وهنرى جيمس من الكتاب الأرسقراطيين الذين وعوا حقيقة المدنية الحديثة ومراوغاتها الخلقية ، وفى عالمها ظلت

التضحية والشرف والنبل صفات تحتفظ بمعناها التقليدية السامى .
الهجوم على هذا العالم بدأ قبيل الحرب العالمية الأولى . وكان عليه أن ينتظر سحابة
عقد أو عقدين من السنين ، ريثما يرسى قواعده ويحدد ملامحه الحقيقية الحديثة . بدأ هذا
الهجوم جماعة الطبيعيين ، أقران إميل زولا والأخوين جونكور فى فرنسا ، من الأمريكيين .
ويبرز بين مشاهيرهم هنريك نورييس (١٨٧٠ - ١٩٠٢) وتيودور ديزر (١٨٧١ -
١٩٤٥) . هؤلاء الكتاب نظروا إلى العالم من خلال الفلسفة الجبرية التى تدين بمبدأ الحتمية
والتي جعلت الإنسان ضحية بيئته ووراثته . وقد توخوا فى أسلوبهم الروائى الكشف ،
بتفصيل بارع وتصوير علمى ، عن أعماق النفس الإنسانية والحياة الاجتماعية وعن
الاستغلال البشع القاسى الذى يتعرض له . هؤلاء ، جماعة الطبيعيين ، كانوا ، بوجه عام ،
صفوة النقاد الاجتماعيين الثائرين والمصلحين المجهولين ، الذين هدفوا إلى دفع الإنسان
إلى التنبيه ، بوعى أكثر تجرد ، إلى الظلم الذى يثيره وجوده . ومنذ ذلك الحين لم تغب
ثورتهم عن وجه الأدب الأمريكى ، فقد رجع صداها فيما بعد كتاب مشهورون أمثال
سنكلير لويس ، جيمس فاريل ، جون دوس باسوس ، وبجون شتاينبك .

أما الهجوم الثانى على « أخلاقية » القرن التاسع عشر ، فقد قام به جماعة من
القصاصين ، وكانت دعوتهم إلى حد ما ، رمزية وأكثر فردية . عالج هؤلاء عالم الأحلام لدى
الناس العاديين ، كما عالجوا مشاكل القنوط الدينى والجنسى عند القرويين . وقد ابتدعوا
لغة جديدة للقصة بحيث تنسجم مع التطور والتبديل اللاحقين بالوجود الخاص . وهكذا
صور جر ترود ستاين (١٨٧٤ - ١٩٤٦) فى « حياة ثلاثة أشخاص » قصة ميلانكتا ،
الفتاة الزنجية الباحثة عن الحب . وهكذا استطاع شيروود أندرسون (١٨٧٦ - ١٩٤١)
أيضاً أن يعبر فى « وينزبورج أوهايو » عن الوحشة والفراغ فى الحياة المنكمشة على ذاتها
، وأن يصور آمالها المحطمة وذكراياتها المؤثرة . وينزبورج هذه ، مدينة صغيرة يذكرنا طراز
حياتها بحياة المزارع الأمريكية القديمة التى تواجه فى الوقت نفسه ، تهديدات النظام
الصناعى الجديد ويرجع إلى شخصيات أندرسون أحياناً على أنها « غريبة ومضحكة » ،
ذلك لأنها مكنت حتماً واحداً خفياً ، أو ثورة عاطفية ، من أن تشل وجودها ، وهى أيضاً
تعكس صورة للعزلة الضرورية ، وهو شعور له جذوره العميقة فى تاريخ أمريكا . وينجح
صبى واحد فقط « جورج ويلارد » فى ترك المدينة والاندماج بالعالم الواسع . وقد كان لقصة
« وينزبورج أوهايو » ، ولاشك ، أثرها البعيد فى أسلوب وخيال القصاصين اللاحقين .
إن الاتجاهين الذين يلتقيان فى القرن العشرين ، إذأ ، هما ، أولاً ، الاتجاه الطبيعى

بإدراكه الحسى القاسى للظلم الاجتماعى ، وثانياً ، الاتجاه الرمزى بإدراكه الغنائى للذات الفردية . الاتجاه الأول كان مباشراً وقوياً بأسلوبه ، وشبه علمى فى منطه . والثانى كان قلقاً واختيارياً وشاعرى الأسلوب . ولكن فى كلا الاتجاهين ، سواء كان الإنسان خاضعاً لحتميات دريزر الاجتماعية والكيميائية ، أو لتصورات أندرسون الشخصية الغريبة ، تبقى الحقيقة الراهنة بأن تغييراً كبيراً قد طرأ على روح التأؤل ، فى أواخر القرن التاسع عشر . فالبطل فى القصة الأمريكية لم يعد بطلاً بقدر ما أصبح ضحية ، إلا أنه يبقى للوعى الإنسانى فى عملية « التضحية » ، مداه للتعبير عن نفسه .

.. ثم حدث شىء جديد ، فى شهر آب (أغسطس) ١٩١٤ . راح قصف المدافع يدوى فى سماء أوروبا :

رنود الفعل تجاه الحرب

.. وعندما خرست فى النهاية ، أفواه المدافع وردمت خنادق القتال ، عرف الأبناء العائون من أوروبا أن كل شىء سيختلف عما كان عليه فى عهد آبائهم . فقد كانوا هم الجيل الضائع المنهوك المنكوب الذى شاهد بألم العين شهور الحرب وويلاتها وعرف أى عنف فى مقدور الإنسان أن يأتبه . ولقد أدركوا أن الأفكار القديمة عن التاريخ أو المجتمع أصبحت أكثر سملاً وهلهة من بذلاتهم العسكرية التى تستر أجسامهم . وترأت لهم حياة الطفولة فى أرض الوطن فى المدينة أو القرية ، أشبه بحلم من أحلام الماضى ، الفردوسية . لقد بدأت التجربة ، بالنسبة لهم ، بالمرارة والخسران والضياع ، أو بزوال الوهم الذى كان مسيطراً . والأدب ، على كل حال ، يحول اليأس إلى مظهر جديد من مظاهر الحياة ، فمن تبدد الوهم ، من صميم الحقيقة ، ظهرت بعض أفضل وأروع وأشهر قصص العصر على الإطلاق ..

اتخذت الاستجابة للحرب العالمية الأولى ، إذاً ، أشكالاً أدبية مختلفة . فقد كان هناك ، أولاً ، جهد فكرى مباشر يرمى إلى الكشف عن طبيعة العنف الإنسانى ، ومحاولة فهمه . وكانت هناك ، ثانياً ، محاولة للبحث عن معنى فى اللذة أو النسيان ، وخاصة عن طريق التسليم المطلق المهووس ، لما بات يعرف اليوم ، شعبياً ، بالحياة اللذبة (لا دولتشى فيتا) . ثم كان الدافع ، أو الزخم الرومانطيقى ، لإعادة استكشاف الشباب الضائع ، المدفون فى مكان ما ، فى الأيام التى سبقت الحرب ، ومن ثم لبغث الحياة الأمريكية القديمة التى باتت أشبه بالأساطير . وأخيراً ، ظهر مفهوم جديد للوعى الاجتماعى ، غذاه وشجعه الصراع العالمى الذى هز أركان البلاد وأخرجها عن عزلتها التقليدية . كل من هذه الظواهر

والتفاعلات التي يمكن صهرها في إنتاج أي كاتب ، جديرة بدراسة خاصة .

قصص العنف : همنجواي ولوس باسوس

قد يظن الذين يتابعون أفلام العصابات التي تنتجها هوليوود ، أن العنف بضاعة أمريكية شائعة . ولكن في الحياة الواقعية غالباً مانجد العنف والالتزام المثالي صنوين متلازمين . هناك ثلاثة كُتّاب أمريكيين - أرنست همنجواي ووليم فوكنر وجون دوس باسوس - قد شهدوا بأنفسهم مأسى الحرب على أرض المعركة في أوروبا ، قبل أن يتجاوز واحد منهم العشرين من العمر . وهناك أيضاً الشاعر المشهور كومتجز الذي كتب في مؤلفه « الغرفة الكبيرة » ، وصفاً ثُرىاً مدمراً « عن الفكاهة والرعب السرياليين ، في سجون الحرب . ولقد تمرس الأمريكيون ، الذين كان يظن في الخارج أنهم سذج ، تمرسوا ، على أتم وجه ، خلال الحرب ، في اختبار أفنك عناصر التجربة الأوروبية .

وقد كان أرنست همنجواي (١٨٩٨ - ١٩٦١) خير من فهم طبيعة العنف بين الكتاب ، ومواقصه واستهلالاته الأولى ، « في وقتنا الحاضر » ، التي تعتبر ثورة كبيرة في الأسلوب الكتابي ، إلا الشاهد على ذلك . وكذلك فإن جملة القصيرة ، الواضحة ، المختصرة ، لتكشف عن الشجاعة والمهارة ، تلك الفضيلتين اللتين تشكلان بالإضافة إلى قوة الجلد والاحتمال والصبر ، دستور همنجواي القصصي . نشأ نيك أدامن ، بطل معظم هذه القصص ، في غابات ميشيغان ، التي ترمز إلى الحياة الفطرية البدائية ، إلى رجولتها وصدقها ، يتعلم نيك هنا كيف يواجه الموت والشر ، أو الألم ، بقلب صلد وعين ثابتة . أما قصص همنجواي الأخرى فتصور محاربين مشوهين ، أو صيادين ، أو مصارعى ثيران ، يجدون « لحظة الحقيقة » بالنسبة لهم ، في عمل بطولى سام بعيد عن التباهى . وفي قصة « مكان نظيف متوفر الإضاءة » يصور همنجواي بأسلوبه الرائع ، حالة الضياع - نادا ، أى اللأشئ - التي يحياها جيل مابعد الحرب . وهذا هو في الأساس مغزى أول قصة للكاتب : « غداً تشرق الشمس » ، التي تعتبر قمة أدب الغربية . يقوم بطل القصة ، الذي شوهته الحرب جنسياً ، بمحاولة لتأكيد كينونته الخلقية عن طريق التضحية والحياة المستقيمة . وفي « وداعاً أيها السلاح » تجمع الحرب بين عاشقين : ملازم أمريكي في الجيش الإيطالي ، وممرضة إنجليزية . ويتوصل المحبان إلى نوع من الحقيقة في حبهما ، ويتمكنان من رؤية بشاعة وقباحة المجزرة البشرية ، من خلال البطولة المصطنعة والنفاق السياسي . وفي النهاية تموت الفتاة أثناء الوضع ، ويخلص همنجواي إلى القول بأن العالم يحطم القوى والضعيف على السواء ، إلا أن الأقوياء يستمرون في المقاومة مؤقتاً ، بعد

الهزيمة . وتعيد قصة « لمن تقررع الأجراس » إلى الأذهان ، مغزى الموت والحياة ، وتتخذ من الحرب الأهلية الأسبانية مسرحاً لها . أما « الشيخ والبحر » فهي قصة صياد سمك كويبي يصطاد ، بعد صراع قوى يفوق طاقة البشر ، سمكة كبيرة جداً . وفي طريق عودته إلى بيته ، تهاجمه حيتان البحر وتنتزع منه السمكة وتتخاطفها الأفواه الجائعة حتى لا يبقى منها سوى هيكلها . يريد همنجواي في هذه القصة أن يرينا كيف يمكن أن يتهزم الإنسان ، دون أن يغلب . الهزيمة أمر لا مفر منه ، ولكن الإنسان يستطيع أن يختار الطريقة « الشريفة » أو الطريقة « الدنيئة » لتقرير مصيره . وهذا هو المغزى الأخلاقي الأساسي في قصص همنجواي . أما عبقريته فتتمثل في إبداعه ، أسلوبه الفريد الذي تميز به ، هذا الأسلوب الذي قلده الكثيرون والذي يعتبر التجسيد الحقيقي لتلك الأخلاقية . وهذه الحقيقة بالذات ، وليس الأساطير والخرافات عن حروب وحب « بابا » همنجواي ، هي التي استلذه كواحد من كبار القصاصين العالميين الأفاضل في عصرنا الحاضر .

نأتى الآن إلى دوس باسوس (١٨٩٦) ، الذي يفوق همنجواي بأشواط من ناحية تفكيره الاجتماعي . وقد استجاب هو أيضاً لدعوة الحرب وخاض غمارها . وقصة « ثلاثة جنود » تتحدث بالتفصيل عن حياة الجندي . والوفد النذل في القصة ليس الموت نفسه ، بل المجتمع الذي يعتبر المهمل الدائم لسيادة الفرد واستقلاله . وقد نقل دوس باسوس فلسفته هذه إلى إنتاجه الرئيسي ، وهو مثله الروائي : « الولايات المتحدة الأمريكية » الذي ينطوى على عرض شامل لاذع للمجتمع الأمريكي . والحرب كانت المغزى الدائم والصامت ، في القصة . ، نجده هنا يستعمل الجد في معرض الهزل ، مستعيناً بفنون عرض الأنباء و« الشعارات الإعلانية المختلفة » يقصد التهكم . وهو يرى أن مخالفة العامة لقواعد اللغة تكشف في حقيقتها الفساد الداخلي اللاحق بالثقافة .

مما تقدم يظهر جلياً أن همنجواي ودوس باسوس سلكا إلى تجربة العنف سبيلين مختلفين كلياً . ومع هذا فإن اشتجابتهما المتقاربتين تعكسان الهدف الرئيسي المزيج في الأدب الأمريكي : القيم الفردية والالتزام الاجتماعي . ويعد أن تصدياً لأشبع ما يتصف به الإنسان . انصرف الكاتبان إلى استرجاع قسم من كبريائه التي فقدها . ولن يكون هناك ما يدعو إلى الدهشة ، على كل حال ، فيما إذا برهنت بساطة همنجواي الخلقية ، في أدبه ، على أنها الأكثر ديمومة .

عصر الجاز : فيتز جيرالد

« إن الأغنياء يختلفون كثيراً عن غيرهم » .. بهذه الكلمات خاطف ف . سكوت فيتز

جيرالد (١٨٩٦ - ١٩٤٠) همنجواي الذي رد عليه على الفور : « نعم ، فليدهم مال أوفر » . كان الشعر وفساد الثراء ، سحر الأول ويهرج الثاني ، من الأمور التي لازمت تفكير فيتزجيرالد وأذهلته . فالثراء بالنسبة له كان مرانفاً رمزياً للمثل الأعلى الأمريكي ، وهو القدرة والإمكانية . وفيما تتظاهر شخصيات فيتز جيرالد بحكمتها وزمنيتها ومرحها ، نجدها تحتفظ بتلك « الإرادة القليلة » و« هبة المعجزة الفريدة » ، التي تدل على أن المثالية والنفاق في أمريكا هما دائماً وجهان لقطعة النقود الواحدة .

أن نتذكر هذه الحقيقة دائماً حتى نستطيع فهم الجماس من الحياة انتهى بموهبته العظيمة إلى الضياع . وفي أفضل إنتاجه : « جاتسبي الكبير » يرينا كيف يستطيع صبي فقير أن يحصل على الثروة والمجد مدفوعاً بتأثير رؤياه الرومانطيقية لامرأة « من الأغنياء » . وقصة جاتسبي هذا ، الذي يجمع في شخصه الشرف إلى الدناءة ، هي واحدة من أقوى القصص التي تحدثنا عن المثالية الأمريكية في النجاح ، البراءة الكامنة وراء النجاح ، والفساد الذي يمكن أن يقود إليه هذا النجاح . وفي قصة « ما أهدأ الليل » ، عاد فيتز جيرالد إلى نزعته الغامضة بمراقبة حياة طبيب نفساني موهوب ينهار ويبدأ بين جماعة من المغتربين الأمريكيين الأغنياء . ولقد عرف هذا الكاتب ذو الملكة الفنية الكاملة في أفضل إنتاج له ، عرف ، من تجربته الشخصية ، مرارة الصراع الذي لا مفر منه للحفاظ على الحقيقة الفنية ، رغم مغريات القيم الرخيصة البراقة . ولكنه عرف أيضاً أن وراء بريق عصر الجاز ، إمكانية اكتشاف حركة تجديد فريدة . لقد عابث طفولته في الغرب الأوسط ، خشونة خلقية لم تستطع أية سيفسطة أوروبية أو أمريكية شرقية ، استئصالها بكليتها من تفكيره .

السيرة الرومانطيقية : وولف

كان فيتزجيرالد كاتباً رومانطيقياً (كان يحب أن يرى نفسه خليفة كيتس) والمعروف عن الرومانطيقين ميلهم إلى التحدث المفرط عن نواتهم ، ذلك أن اهتمامهم الأول ينصب على الذات أو النفس . ومن هذه الزاوية بالذات ، زاوية التحدث عن الذات ، نستطيع أن نعتبر توماس وولف (١٩٠٠ - ١٩٣٨) ، الذي اشتهر كثيراً في عالم القصة ، كاتباً رومانطيقياً . كان وولف قصاصاً متدفقاً ، نشيطاً ، شاعري الأسلوب ، ودائماً فوضوياً . وقد كان نهمه في مطاردة التجربة يوازى ذاكرته الخارقة . ومجمل إنتاجه المتمثل في أربعة مؤلفات ، يمكن أن ينظر إليه على أنه سيرة حياته المتدفقة بقلمه . والشعار والمذهب الذي تدور عليه أولى وأفضل قصصه ، « التفت إلى الماضي ياملاك » ، هو « حجر وورقة

شجر وباب ضائع » ، وهى رموز من الماضى الذى يحاول أن يعيد تصويره ليوافقه مع الحاضر . غير أن مفتاح الذكريات الشخصية الذى استعمله وولف للولوج إلى « الماضى المنسى » لم يفتح أبواب المستقبل أمامه . وهكذا نراه يعود ثانية إلى مرحلة الطفولة ، فالمرحلة ، فالشباب فى المدن الصغيرة فى وطنه ، نورث كارولينا ، وفى نيويورك أو باريس أو برلين ، ثم ينطلق ثانية فى أسلوب مشوش إلى تمجيد أمريكا ، والتجربة الإنسانية ، ونفسه . وليس هناك من حرج على عزم هذا الـ « فاولست » (بطل قصة غوته المشهورة) الشاب . آخر إنتاج له كان « لن تستطيع الرجوع إلى هذا البيت » ، رغم أن البيت ، بأعمق وأغنى معانيه ، هو كل ما يستطيع وولف أن يكتب عنه ولما كان وولف قد نشأ فى عالم قد تعرض من جميع نواحيه وأركانه ، إلى أقسى الهزات وأعنفها ، فقد استطاع أن يعبر عن قلق الشباب وتوتره ، أصدق تعبير ولكنه عبر أيضاً عن حنين جيل الشباب المشتاق إلى حقائق الماضى ، وذكريات الحب والروابط العائلية ، والشعور العائلى .

النقاد : لويس ، فاريل ، شتاينيك

يتميز الوعى الحديث فى أمريكا وأوروبا بطابع النقد الذاتى . ولم تكن الحرب العالمية الأولى بأكثر من تعبير ظاهر عن التبدل والفتن الذين يطران على بعض مراحل التطور التاريخى . لهذا كان لامفر من أن يصبح الأمريكيون أكثر وعياً ونقداً اجتمعهم فى العشرينيات والثلاثينيات وقد صادفنا بعض طلائع هذا الوعى فى وقت سابق فى إنتاج دريزر ونوريس ، ويترتب علينا الآن تتبع خط النقد الاجتماعى فى أدب ما بعد الحرب فى محاولة لفهم خصائصه .

الهجاء اللاذع الكبير فى مجتمع الطبقة المتوسطة الأمريكى هو سنكلير لويس (١٨٨٥ - ١٩٥١) الحائز على جائزة نوبل . كان سنكلير يتمتع بعين نقادة أطل بها على عادات وقيم وأخلاق الغرب الأوسط . وكان أيضاً صاحب فكر ثائر هجاء وقلم مر . ففى قصة « بابيت » هجا لويس ، بقسوة ، التفاؤل الخامل ونداءات وأطماع مجتمع المدن الصغرى ، وفى « الشارع الرئيسى » ، القصة التى لاقت نجاحاً شعبياً كبيراً ، يعالج لويس قروية المدن الصغرى التى تحيا على نفاقها الجنىسى ومزاعمها الثقافية ، فى مظاهر جذابة . إلا أن لويس يحتفظ بقسط وافر من الشفقة على شخصياته التى تجاهد فى سبيل تحقيق حياة أفضل ورد اعتبارها الضائع .

جاء الانهيار الاقتصادى الذى أصاب أمريكا عام ١٩٢٩ ، ليقوى نظرة الكتاب المتعصية ضد المجتمع الأمريكى . فقد ضاعف هذا الانهيار من عدد المواطنين المنتظمين فى كل مكان

فى صفوف طويلة ، ينتظرون دورهم لأخذ نصيبهم من الخبز والحساء . كما تضاعف أيضاً عدد العاطلين عن العمل الذين انصرفوا إلى بيع التفاح عند ناصيات الشوارع . وراح المثقفون يفتشون عن ارتباطات والتزامات جديدة مجزية ، ليدعموا بها هويتهم الاجتماعية . بعضهم راح يحارب الفاشية فى أسبانيا ، وبعضهم الآخر ارتد إلى الأيديولوجية الماركسية ليتخلى عنها فيما بعد وقد أصيب بخيبة أمل كبيرة . كما حاول قسم منهم التعبير عن سخطه ، بكشف النقاب عن مصادر الظلم الاقتصادى أو السياسى . وقد كرس دوس باسوس ، كما رأينا ، مجهوداً كبيراً لإبراز هاتين الناحيتين ، وهذا ما فعله أيضاً فاريل وشتاينبك .

ولد جايمل فاريل عام ١٩٠٤ فى شيكاغو ، مدينة الأحياء الثائرة والصناعات العملاقة الثقيلة ومركز مدرسة الطبيعيين الأمريكين فى مثلثه الروائى « ستودس لونيجان » يصف لنا حياة طفل كاثولىكى إيرلندى ينشأ فى عائلة من الطبقة المتوسطة الفقيرة فى المدينة . وقد تمكن فاريل من أن يقدم لنا صورة صادقة كل الصدق للفقير الروحى والعنف الجسدى . فتبدو شوارع الجهة الجنوبية من شيكاغو وكأنها متاهة للتقاليد والعادات لايسطيع أن يخلص منها إلا الأقوياء جداً . وفى سلسلة قصصه المسماة « داني أونيل » يرى فاريل أن الشباب الجريء المصمم يستطيع أن يخلص من هذه المتاهة ليحيا حياة مجدية ، كما استطاع أن يفعل هو نفسه . على أن هذه الحيوية المتدفقة والواقعية فى إنتاجه الأول ، قد أصابهما بعض التشويه والتحريف فى كتبه التى تلت.

والطابع الغالب على معظم قصص جون شتاينبك (من مواليد ١٩٠٢) ، الإشفاق والعطف على ضحايا الظلم الاجتماعى ، والمتشردين ، والأقليات العنصرية المسلوية الحقوق . إلا أن « عناقيد الغضب » تبقى القصة الأقوى التى أثارت موجة عنيفة من السخط شبيهة بتلك التى رافقت ظهور قصة دريزر : « الأخت كارى » . تدور حوادث هذه القصة حول جماعة من المزارعين المحتاجين القادمين من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا بحثاً عن عمل يعاشون منه ، وهناك يقعون ضحية جشع أرباب العمل الأثرياء ويدخل شتاينبك ، الذى مازال ينحو فى أسلوبه منحى الطبيعيين ، على قصته اللون المحلى ، والعاطفى فى الغالب ، وهذا ما يضيف على قصصه ، « قتران ورجال » و« تورتيلا فلات » مثلاً ، جواً من البهجة والسحر .

رأينا حتى الآن أن تيار المعارضة الاجتماعية قد تحالف تكراراً مع الأسلوب الطبيعى فى الوصف . هذا التيار كان يخبئ اتجاهاً عنيفاً يرفض أية تسوية مع الشر أو اللامعالة .

كان هناك شعور عميق بأن الإنسان ، مهما كان جاهلاً أو فقيراً ، فإنه يملك خاصية من الدفق الذاتى الذى يتوجب على المجتمع أن يحترمه ويقدره . وراء هذا التيار أيضاً كانت الشجاعة لمواجهة الفشل الوجودى ، الفردى أو المجتمعى ، دون ما وجل أو ارتباك أو تردد . هذه الشجاعة بالذات هى التى تميز الأدب الأمريكى المعاصر ، بقطع النظر عن المدارس أو الاتجاهات أو المعتقدات المختلفة المتمثلة فيه .

وليم فوكنر .

معظم ماتناولته الآن فى موضوع القصة الأمريكية أدرجته تحت أبواب واتجاهات أدبية مختلفة ، بيد أن ترتيب الأدب وتبويبه بهذه الطريقة هو مجرد تسهيل وتبسيط لعملية النقد . فالمذهب الطبيعى ، والرمزية ، والالتزام الاجتماعى والرؤيا الفردية ، جميعها صور متشابهة متداخلة فى أدبنا الحديث . يبقى أن القصص العظيمة هى تلك التى ينتجها قصاصون عظام . وهؤلاء يرفضون الاتجاهات والحركات الأدبية التى نتخذها أساساً فى تصنيف آثارهم الفكرية والفنية .

قولنا هذا ينطبق تماماً على وليم فوكنر (١٨٩٧ - ١٩٦٢) . لقد تركت وفاة هذا القاص الذى ربما يعتبر أعظم قصاصى أمريكا فى القرن العشرين ، فراغاً كبيراً فى عالم الأدب . ولا يزال فوكنر ، القروى الذى أنصرف إلى معالجة القضايا الأمريكية فى الجنوب ، حتى الآن ، الصوت العالمى المسموع . فقصصه تقرأ فى السويد وفرنسا واليابان ، بنفس الروعة التى يطالعها بها مواطنوه الأمريكيون .

لم يكن فوكنر كاتب قصة فقط ، بل كان خالق أسطورة . هذه الأسطورة ، هى فى الدرجة الأولى ، أسطورة منطقة الميسيسبى فى الجنوب ، التى يدعوها مقاطعة « يوكنا باتاوا » معظم شخصيات قصصه ، ومسرح أعمالهم وتصرفاتهم . وهى أيضاً أسطورة أمريكا نفسها ، تاريخها وأحلامها وأمالها ، وهى أخيراً ، أسطورة الإنسان أينما وجد ، الإنسان العارف بالإثم والساعى إلى التفكير مبدئياً كل ضروب الشجاعة التى يمكنه ، بها ، تقضيل الخير على الشر . هذه الأساطير هى بالمعنى القديم فقط . . فهى تتناول أهم العناصر الأساسية فى التجربة الإنسانية : تلك القوى السرية العظيمة والصحيحة التى تتجلى فى القصص التى تدعى لنفسها العالمية . . .

والغزى الرئيسى فى قصص فوكنر هو بكل وضوح ، شعور الإنسان بخطيئته وعمله المتواصل للتكفير عنها طمعاً بالخلاص . وكجنوى ، ووارث للتقاليد الأرستقراطية العريقة ، يولى فوكنر خطيئة الجنوب وهزيمته العناية الأولى ، ويضعهما نصب عينيه . وانهزام

الجنوب فى الحرب الأهلية ، ماهو إلا إنهنزام لطريقة الحياة الزراعية الوادعة . وخطيئة الجنوب كامنة فى استعباد الزوج وكلتاهما ، الخطيئة والهزيمة ، تستوليان على تفكير الجنوبيين . ويمجد فوكنر فضائل الشجاعة والتضحية والصبر فى العائلات الأرستقراطية القديمة ، كما وفى العبيد الزوج . ويستنكر روح الجشع والضرارة فى الجيل الجديد الأبيض الذى لا يتمتع بكبرياء الأرستقراطية الواعية لمسئولياتها ، ولا يجلد الزوج وقوتهم .

الخلافات الحقيقية هى التى تور بيننا وبين أنفسنا وليس بيننا وبين أعدائنا . ولقد وعى فوكنر هذه الحقيقة فى قصته الأولى الرئيسية : " الصخب والعنف " فكشف عن انحلال إحدى العائلات الأرستقراطية التى مازالت كبرياؤها المحرمة تشدها إلى أوهام زائلة . هذه القصة تصور بعض أكثر التجارب إثارة ، إن من حيث الزمان أو من حيث النظرة إلى القصة عامة . ويسيطر أسلوبها القائم على مشاعر القارئ سيطرة كلية ، وهى تعتبر أثراً مأسوياً من آثار تاريخ الجنوب الأمريكى فى قصة « ضوء فى أغسطس » ، يركز فوكنر على مصير « جوكريسماز » ، وهو رجل هجين يفتش عن تعريف لذاته . والقصة مليئة بالحب والكراهية ، والثورة العاطفية والهدوء . وتكتشف فى نهاية القصة أن مصير كريسماز ، وهو رمز للسيد المسيح ، هو فى الواقع مصير كل انسان يستطيع ، بعد سلسلة طويلة من الآلام والمتاعب ، أن يكتشف نفسه . وتحول قصة فوكنر الرائعة « الدب » ، كسابقتها ، التجربة الفردية إلى حقيقة جماعية والإقصوة هذه ، تروى فى ظاهرها ، نشأة صبي جنوبي وطريقة تدريبه على فنون وأسرار الصيد . هذه القصة التى تضيح بالرمزية ، ترينا أنه بالتضحية فقط يستطيع الأمريكيون أن يكفروا عن خطيئة « اجتياحهم للأرض » التى هى أرض الله ، وخداعهم « لأخوة الإنسان » ، إذ يخذعون الزوج أو الهنود . ولقد تحول فوكنر فى أخريات أيامه عن طابع المأساة إلى طابع الملهاة ، ففى مثله الروائى « المزرعة ، المدينة ، البيت » يعالج موضوع العائلات المستهتررة الطموحة الجشعة من الدعيين (سنوب) فى أسلوب مرح وهو لا يترك للقارئ أى مجال للشك فى أن دهاء الدعيين لا يقوض فقط النظام الأخلاقى فى الجنوب ، حتى يستحق مصيراً إنسانياً .

وإيمان فوكنر وإحساسه بالأرض وتاريخها وشعبها عميق جداً ، وإحساسه بمأساة الإنسان أكثر عمقاً . ولم يحول فوكنر نظره عن التعقيدات المظلمة الناتجة عن الشعور بالذنب فى أمريكا ، بل قد ارتفع فوق المأساة ليعلن ويؤكد بتصميم وقوة ، إيمانه بخلود الإنسان . وخطابه الذى ألقاه إثر حصوله على جائزة نوبل ، خير شهادة على ذلك ، إذ قال : « إننى أرفض القول بنهاية الإنسان ، وإنه لمن السهولة يمكن أن نقول بخلود الإنسان

لسبب بسيط هو أنه سوف يدوم ، ويأته عندما تقرر أجراس القضاء المحتوم آخر قرعاتها ، وعندما تتلاشى آخر أصدائها عن آخر صخرة مهمة جامدة ، فى آخر أمسية حمراء متلاشية ، إذ ذاك ، يبقى هناك صوت آخر : صدى صوت الإنسان ، الضعيف المنهوك ، يتكلم . إننى أرفض القبول بهذا . أنا أعتقد أن الإنسان سوف لايدوم فقط : بل وسيسود .

الخلاصة

ليس هناك من زيادة لمستزيد على قول فوكنر ، هذا الرأى الذى بإمكاننا أن نعتبره تلخيصاً دقيقاً للروح التى تحرك الأدب الأمريكى . وإنه لما يدعو إلى الإشفاق أن يضيغ صوت أى فن عظيم فى خضم المنازعات السياسية الزائلة . فكلما تقلص عالمنا ، زمناً ومسافة ، كلما تقلص عدد السود التى تفصل بين مناطقهم ، ولما كان الأدب يعبر جميع الحدود ، فإنه لذلك ، ينطق باللغة التى يسمعها جميع الناس .

لقد دخلنا الآن عصر الفضاء ، فترة مابعد العصر الحديث ، والفرق بين أدب بعد الحرب العالمية الثانية ، وبين الأدب الذى سبقه ظاهر بوضوح . فى القصص القديمة كان زوال الهم قوة جديدة وأحياناً كثيرة ، قوة خلاقة . لقد عايشنا انقشاع الأوهام لعدة عقود ، ولقد شهدنا تطورات فى شؤون الحرب والسلام جعلت الأحداث السابقة تبدو وكأنها عبث أولاد . ان الكاتب الحديث اليوم يداعب المستحيل لانزال الأوهام . لقد تضرس بوسائل العنف والأحلام المرعبة ، وأماله المثالية (يوتوبيا) تتوازن مع رؤياه فى التهديم الكلى . والعالم المعاصر لم يبدأ حتى الآن فى استيعاب الإمكانيات التى تدخل فى نطاق قدرته . هل يجعل كل هذا من « الاتجاه الحديث » بعقوده الأربعة ، عقماً ؟ لا أظن ذلك . فالاتجاه الحديث فى الأدب الأمريكى لا يستطيع أن يدعى الفضائل الكلاسيكية فى البساطة أو التوازن أو الكمال . إنه اتجاه منعقد ، متطرف ، وغالباً ما أصابه التشويه تحت ضغط ظروف العصر . غير أن ثورته تدل على قوته ، وشجاعته تقف عارية فى دعم الحقيقة ، والطلاب الشباب فى كل مكان ، لايجدون إلى مقاومته سبيلاً ، وهذا راجع حسب رأى ، إلى كون الأدب الأمريكى فى هذا القرن ، كما كان فى القرن الماضى ، يخاطب الوجود الحسى المادى فى الفرد . إنه أدب الذات ، وطابعه المفضل هو السيرة الذاتية . إنه يتقب ويستقصى المنطويات الغريزية فى الإنسان ، ويسبر أحلامه ، ونوازع أتمه ومطامحه الخفية . أنه ينطلق من العنصر الشخصى ، الذى يجب أن تستقر عليه فى النهاية جميع النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هذه حقيقة قديمة يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وهى إن الذات لم تبلغ بعد حد العقم .

السينما الأمريكية : حالة حرب دائمة

محمود قاسم

لم تعرف السينما في أى دولة من العالم هذا القدر الكبير من الحروب ، مثلما عرفت السينما الأمريكية التى قدمت لمشاهد أفلامها قدراً ضخماً من أفلام الحرب التى تدور ، فى الغالب ، خارج الولايات المتحدة.

أى أن الحروب الكثيرة التى صورت السينما الأمريكية قصصاً لها ، قد دارت بعيداً عن الأرض الأمريكية ، مثلما يحدث الآن فى الواقع ، وفى هذه الحروب ، هناك دائماً جنود أمريكيون ، تصفهم هذه الأفلام بالشجاعة ، والطيبة ، والرومانسية ، والكفاءة ، والتطور ، وهم يحاربون دائماً أقواماً آخرين يتسمون ، حسب منظور هذه الأفلام ، بصفات نقيضة تماماً لصفات الجندى السينمائى الأمريكى .

ولو نظرنا إلى هذا الكم الضخم من الأفلام ، فسوف نرى أن مثل هذه الحروب السينمائية قد فرضت فى الأفلام أن يكون هناك عدو لأمريكا ، على الجيش الأمريكى أن يقوم بسحقه ، والانتصار عليه ، بعد أن يقدم السيناريو كل المبررات اللازمة لتدمير هذا العدو .. على الطريقة الأمريكية.

وسوف نرى أن كل الهويات ، والجنسيات والبلاد ، كانت لبعض الوقت "خصماً" للولايات المتحدة الأمريكية ، وأنه مهما كان الوافق السياسى أو الدبلوماسى بين أمريكا وأى

دولة ، فان هذا لم يمنع صنّاع السينما الهوليوودية أن يذكروا العالم أن الأمريكيين انتصروا على كل من جنود بريطانيا .. الحليف الأول لأمريكا في كل العصور - وفرنسا ، وإيطاليا وروسيا ، واليابان ، والصين ، والهند ، ودول شرق آسيا ، وإيران ، وأفغانستان ، ودول شمال أوروبا ، وأمريكا اللاتينية ، وبالطبع الدول العربية ، بل والولايات المتحدة نفسها.

وكان الاستثناء الوحيد هو إسرائيل .

وبالطبع بعض دول شمال أوروبا التي لم تعرف الحرب الحقيقية ، ومنها السويد ، والدانمارك ، وبقية دول اسكندنافيا .

أى أن السينما الأمريكية الحربية ، ظلت تبحث دوماً عن « عدو » تسحقه فى العديد من الأفلام ، وكأنها فى ذلك تماثل الدبلوماسية والسياسة الأمريكية نفسها التى لم تتوقف طوال القرن العشرين فى البحث عن « عدو » تحاربه ، وتضربه خارج أرضها .

وإحقاقاً لأهمية البحث فى هذا الموضوع ، فإن السينما الأمريكية نفسها كانت هى الأولى فى العالم التى تجعل من الأمريكيين أنفسهم خصوماً لأنفسهم ، يتجاربون فيما بينهم ، وقد دار فوق الأرض الأمريكية ، نوعان رئيسيان من الحرب ، الأولى تتمثل فى الإبادة المنتظمة لسكان الأرض الأصليين وهم الهنود الحمر ، أما الحروب الثانية فتتمثل فى الحرب الأهلية التى عرفتها البلاد بين الشمال والجنوب فى سبتيينات القرن التاسع عشر .

ظلت السينما الأمريكية لسنوات طويلة تصور المهاجر ، العسكرى ، القادم من أوروبا ، باعتباره البطل الذى عليه تطهير الأرض الجديدة ، من هؤلاء المتوحشين ، البالغى السوء ، الذين يطاردون الرجل الأبيض المتحضر ، وكما امتلأت أفلام النصف الأول من القرن العشرين ، بالهنود الحمر الذين يقومون بأعمال وحشية ، باعتبارهم من سكان الجبال ، ويسعون لقتل الرجل الأبيض ، فيكون جزاؤه أن يباد دون أن يؤسف عليه ، وقد قام بدور الجندى الذى يقتل هؤلاء الهنود الحمر ، نجوم كبار من طراز جون واين ، وجارى كوبر ، وسبشر تراسى ، وكلاكرك جيبيل ، أما الهنود الحمر ، فقد جسد شخصياتهم ممثلون مجهولون ، ويبدو أن السينما التى طالما زورت التاريخ ، قد تنهت إلى ضميرها ابتداءً من النصف الثانى من الخمسينات ، فراحَت تقدم العديد من الأفلام المناقضة للفكرة السابقة ، حيث تم تصوير الهنود الأحمر ، على أنه الإنسان الطيب ، الذى لاقى الأمريين على أيدي الأمريكيين ، لدرجة الإبادة ، وقد حدث ذلك فى أفلام من طراز « أباش » لروبرت دريش

١٩٥٣ ، و« اللاتسامح » لجون هيوستون ١٩٥٨ ، و« الرقص مع الذئاب » لكيفن كوستنر ١٩٩٢ .

أما الحرب الأهلية التي صورتها السينما الأمريكية ، فقد بدت كأنها سبب للعار الحقيقي ، باعتبار أن الأمة اقتتلت بين الشمال والجنوب ، وفي البداية غلفت السينما قصص هذه الحروب برومانسية مثلما حدث في فيلم « ذهب مع الريح » لفيلكس فلينج ١٩٣٩ ، باعتبار أننا رأينا آثار الدمار والخراب ، من خلال علاقة امرأة بأكثر من رجل ، ولم يكن هناك منتصر أو منهزم ، وإنما أمة جريحة ، وفيما بعد بدأت الأفلام تكشف عن فظائع هذه الحرب الطويلة في الفيلم الذي قام ببطولته جين فورد عام ١٩٦٦ بعنوان « الطريق الطويل للمنزل » ثم من خلال أفلام عديدة أشهرها « المجد » لادوارد زويك عام ١٩٨٩ ، ثم « عصابات نيويورك » ٢٠٠٢ .

بريطانيا الحليف الأول للولايات المتحدة ، في حروب القرن العشرين ، وفي الدبلوماسية المرافقة لهذه الحروب ، كانت هي الشيطان الأكبر والعدو اللبود في السينما الأمريكية ، في أفلام ضخمة الإنتاج ، خاصة في السنوات العشر الأخيرة ، ولأيعرف أحد لماذا هذا العداء المفاجئ ، حيث قام السينمائيون الأمريكيون بالرجوع إلى التاريخ ، لإثبات أن المحارب البريطاني كان شديدا الوحشية ، وهو يحارب خصومه ، ومنحت جوائز الأوسكار للمخرج الممثل ميل جيبسون عن فيلمه « قلب شجاع » ١٩٩٦ ، الذي قام فيه بدور مناضل إيرلندي ، يقاوم الاحتلال البريطاني الشرس لبلاده ، فيتم القبض عليه وتعذيبه بأبشع ألوان الألم ، وجاء تصوير الحاكم البريطاني نزقا ، عنيفا ، لا يستحق البقاء على العرش ، وامتلا الفيلم بالضعائن ضد المستعمر البريطاني ، وجنوده ، ووحشيته في مواجهة الخصوم .. نقلت السينما الأمريكية الحرب هنا إلى خارج أرضها ، وتعاطف الفيلم مع الجانب الأيرلندي ، في فترة زادت فيها التفجرات من قبل الجيش الأيرلندي ضد بريطانيا ، وتوج الفيلم بالعديد من جوائز الأوسكار .

أما الفيلم الثاني « الوطني .. إخراج رونالد إيميريش عام ٢٠٠٠ ، مخرج فيلم « يوم الاستقلال » ، ففيه تم تصوير مرحلة من استقلال الولايات المتحدة عن بريطانيا ، وفيه تقوم القوات البريطانية المحتلة ، بالقبض على مزارع شاب ، بعد أن قتلت أمه ، ويقرر رب الأسيرة مطاردة القائد البريطاني ، البالغ القسوة والدموية ويتحول إلى مقاتل يجوب المقاطعات حتى ينتقم منه .

لم يكن هناك مبرر تاريخي لاستعادة العداة القديم بين بريطانيا وأمريكا فى هذه الآونة بالذات ، وكان من المستغرب أن نرى قائداً بريطانيا يمتلك جميع هذا التوحش والتعطش للدماء والقسوة المتناهية ، فى فيلم تاريخى ضخم التكاليف ، ويقوم ببطولته أيضا ميل جيبسون ، والغريب أن هذين الفيلمين قد عرضا فى دور السينما البريطانية ، كانه نوع من « التذكر » بالعداء القديم ، مهما كان التآلف الحاضر بين الحليفين .

أما فرنسا ، التى كم قامت السينيما الأمريكية بتصوير أعمال ضخمة عن تحريرها من الاحتلال النازى عام ١٩٤٤ ، عن طريق النزول عبر بسواحل نورماندى ، فان جنودها صاروا بالغى التوحش أحيانا ، مثل فيلم « آخر الموهيكاف » عامى ١٩٣٦ ، ١٩٩٦ ، وجبنا أحيانا أخرى مثل فيلم « ممر المجد » لستانلى كيوبريك عام ١٩٥٨ ، وفيلم التجسس الشهير « تويار » لألفريد هيتشكوك عام ١٩٦٧ .

الفيلم الأول مأخوذ عن رواية أمريكية ، تدور أحداثها فى كندا ، خاصة مقاطعة الكيبك ، حول المقاومة الكندية لجنود الاحتلال الفرنسيين وأيضا البريطانيين ، فى أواخر القرن الثامن عشر ، والقائد الفرنسى هنا هو أقرب إلى الأرهابى ، فى وحشيته ، والتخلص من أعدائه ، الذين يصورهم الفيلم على أنهم أصحاب الحق فى البقاء فوق الأرض . وهو هنا من سكان كندا الأصليين ، قبائل الموهيكاف ، ويروح يناضل ضد الفرنسيين حتى يتمكن من إجلاء قوات الاحتلال تماما عن مقاطعة الكيبك :

وتدور أحداث فيلم « ممر المجد » فى سنوات الحرب العالمية الأولى ، قبل أن تتدخل الولايات المتحدة لإتحسهما ، والقائد الفرنسى هنا جبان ، غير قادر على اتخاذ القرار ، متردد دوما ، يتخبط دوما فيما يصدره من أوامر إلى جنوده ، لذا فانه يكون سبباً مباشراً فى أن تهزم القوات الفرنسية ، والفيلم أنتجته وقام ببطولته كيرك دوجلاس الذى قام بدور أحد الضباط الذين شاركوا فى دخول باريس ، عقب معركة نورماندى فى فيلم « هل تحترق باريس » عام ١٩٦٦ .

وفى عام ١٩٦٧ ، تم تصوير رواية « تويار » على وجه السرعة ، عقب صدور الرواية التى تحمل نفس الاسم للكاتب الصهيونى ليون ايريس ، صاحب رواية « الخروج » وذلك عقب أزمة دبلوماسية بين الجنرال ديغول والولايات المتحدة ، وفى الفيلم إدانة للجهاز العسكرى والاستخباراتى الفرنسى ، وقد تم منع الرواية من دخول فرنسا ، واسند إخراج الفيلم إلى هيتشكوك ، ولم يكن من هواة صنع هذه الأفلام .

لذا جاء الفيلم غريبا ، وبدأ أشبه بأفلام التجسس التي سادت هذه الفترة .
وبانتصار الولايات المتحدة والجلفاء في الحربين العالميتين ، كانت هناك مئات الفرص ،
لجعل الألمان دوما هم مجرمي حروب ، وخصوصاً وأعداء في الأفلام الأمريكية والبريطانية ،
وليس من السهل أبداً اختيار أسماء بعينها للتأكيد على أن السينما الأمريكية تفننت في
الانتقام من الألمان عن طريق السينما ، تذكر دائما الشعب الألماني بما ارتكبه في الحربين
، خاصة في زمن النازية ، وظهر الألمان العسكريون دوما بالغوا القسوة جبناء ، يميلون إلى
التعذيب ، والسلطة ، والدماء ، وإنهم قوم عدوان ، ووحشية . كل ما يهم القادة العسكريين
هو الحصول على الوسام العسكري « ماتس » والحياة داخل النزق ، وبين أحضان النساء ،
فإذا كان هناك فيلم عن « روميل تغلب الصحراء » ، فإننا عن قائد ناهض هتلر سياسياً
أكثر منه عقلية عسكرية حارب خصومه بشراسة .

وأغلب الأفلام حول الحرب العالمية الثانية تدور عن عمليات انتصرت فيها القوات
الأمريكية والبريطانية بمساعدة الأمريكيين ، ومنها على سبيل المثال « العملية كراسبو »
١٩٦٣ ، و « حين ترقد النسر » ١٩٦٩ و « معركة بريطانيا » ، و « لعب بشكل قذر » ١٩٦٨ و
معركة بلجيكا » ، و « أطول يوم في التاريخ » ١٩٦٢ ، وقد تم انتاج أغلب أنواع الدراما
بالنسبة للفيلم الحربي ، فهناك السخرية عبر الكوميديا في فيلم « سر سينتاتوريا » لستانلى
كرامر ١٩٦٩ ، وهناك عمليات عسكرية ناجحة وتدمير قواعد الألمان في « دسبة أشرار »
وغيرها من الأفلام .

والولايات المتحدة لم تنس قط إنها هزمت عسكريا ، خارج حدودها في معركة « بيرل
هاربور » عام ١٩٤١ ، وذلك على أيدي الجيوش اليابانية ، فراحت السينما تنتقم لهذه
الهزيمة مراراً في العديد من الأفلام . ثم تحول الانتصار الياباني إلى هزيمة ، ومن أشهر
هذه الأفلام « تورا تورا تورا » لريتشارد فلايشر عام ١٩٦٨ ، وهو اسم لكلمة سر الهجوم
الياباني على القاعدة الأسبوية الأمريكية ، ومن الملاحظ أن السينما الأمريكية قد قامت
بانتاج هذه الأفلام في أواخر الستينيات إبان الهزائم المتلاحقة للقوات الأمريكية في فيتنام
، فجاءت لتثير التعاطف في قلوب الشعب الأمريكي ، أما الفيلم الثاني فهو « بيرل هاربور »
الذى عرض في الذكرى الستين لهذه المعركة ، وذلك في عام ٢٠٠١ ، وكان فيلماً ضخماً
الإنتاج ، تدور أحداثه في إطار قصة رومانسية بين شابين يتنافسان على قلب نفس المرأة
التي تطوعت كممرضة في الحرب . ومن المعروف أن بطلى الفيلم ، قد قاما ضمن الأحداث

بالانتقام من الآلاف ، فى عمليات فدائية توحى للمتفجر الأمريكى أن الهزيمة قد صارت نصراً .

وقد بدا اليابانيون خصوصاً أشداء ، بالغى القسوة ، وتعمدت الأفلام إخفاء ملامح وجوههم ، أو كسوتها بالكثير من الجمود ، من أجل عدم التعاطف معهم ، ولم تتوقف السينما الأمريكية عن استحضار عدائها القديم لليابان ، حتى العام الماضى ، حين عرض فيلم « متحدثو الرياح » إخراج جون ووه حول الهنود الحمر الذين تم تجنيدهم فى الجيش الأمريكى ، للمشاركة فى سلاح الإشارة على الجبهة اليابانية ، وقد ملأ المخرج فيلمه - وهو صينى الأصل - بصور الوحشية التى تحارب بها القوات اليابانية ، فانسالت الدماء الساخنة فوق أرض المعارك ، وفى واحد من الأفلام التى تم تصوير الجندى الأمريكى كحالم ، وشاعر ، ومحارب ليس له مثيل ، - أدى الدور نيكولاس كيدج - فى مقابل وحشية وقسوة ملحوظة من اليابانيين الذين لاتعرف قلوبهم أى ملامح انسانية .

لم تتغير هذه الملامح فى كل الأفلام الحربية الأمريكية التى دارت أحداثها على الجبهة اليابانية ، ومنها فيلم « امبراطورية الشمس » ١٩٨٩ ، المأخوذ عن رواية للكاتب الأمريكى ج.ج. بالارد . وهو يدور فى منطقة أقيم عليها معسكر للأسرى الصينيين والأمريكان ، أقام اليابانيون فى شمال الصين ، إبان الاحتلال اليابانى للبلاد ، وبطل الفيلم طفل فى الثانية عشر من العمر ، فقد ذويه ، وصار أسيراً فى هذا المعسكر ، يعيش ويلاط للحرب . ويروى تفاصيل حياته هناك .

وقد بدا القائد اليابانى بالغ القسوة والتوحش فى الفيلم الضخم « جسر على نهر كواي » لدافيد لين عام ١٩٥٧ ، وهو مأخوذ عن رواية للكاتب الفرنسى بيير بول ، هذا القائد اليابانى يتولى إدارة معسكر للأسرى من قوات الحلفاء ، وعلى رأسهم أمريكيون وبريطانيون ، وقد صدرت إليه الأوامر أن يبنى جسراً فوق أحد الأنهار ، لتسهيل العمليات العسكرية ، وحين يعترض قائد الأسرى ، فان اليابانى يقوم بتعذيبه بشكل لا يحتمل ، حتى يتخلى عن كل مقاومته ، ويعطى وعداً بأن يأمر الأسرى ببناء الجسر ، أى أن قسوة الجندى اليابانى ، دفعت مثيله الأمريكى ، حسب الفيلم ، إلى الامتثال ، وأن يفى بالعهد ، حتى ولو كان ذلك ضد وطنه .

شهدت منطقة شرق آسيا الكثير من التدخلات العسكرية الأمريكية ، لأسباب متعددة وفى بداية هذه الحروب ، وقفت السينما تناصر جنودها ، فبالإضافة إلى إرسال جميلات

السينما من أمثال لاناتيرز ، مارلين مونرو إلى الجبهة الكورية في بداية الخمسينيات ، فإن قصص الأفلام الأمريكية التي دارت حول حرب كوريا كانت تجد في سكان كوريا ، وحكامها عدوا يجب القضاء عليه ، ومن أهم هذه الأفلام التي صورت شجاعة جنود أمريكا في كوريا هناك « المخطاف » الذي قام ببطولته كيرك دوجلاس عام ١٩٦٠ ، كما أن جون واين قام بتمثيل وإخراج « البيري الأخضر » عام ١٩٦٨ ، وفيه يناصر التدخل العسكري الأمريكي في فيتنام ، وقد ظلت السينما تناصر جنودها طوال سنوات الحرب ، ومنها على سبيل المثال فيلم « جيني » الذي يدور حول عاشق يجند في الجيش فيذهب إلى الجبهة الفيتنامية.

لكن ، بعد أن انتهت الحرب ، وفي نهاية السبعينات ، اكتشف السينمائيون بعض قصص الحرب الدامية للأمريكيين أنفسهم ، حول الجنود العائدين مع جروحهم ، وانكساراتهم مما يمكن تسميته بحرب مجانية ، ورغم أن في هذه الأفلام إدانة للعسكرة الأمريكية ، وقادتها ، فإن هذا لم يخفف بالمرّة أن الفيتناميين هم « أعداء » بالقو الشراسة. يتسمون بنفس سمات العسكري الياباني كما أوضحناه . وفي فيلم « صائد الغزلان » عاد جنود منكسرون ، لكن هذا لم يمنعهم أن يغنوا « تحيا أمريكا » على مائدة أقاموها على شرف جندي لم يعد جثمانه إلى بلاده .

وهناك أفلام عديدة عن الحياة المدنية للجنود الذين فقدوا أطرافهم في الحرب ، وحول الجندي نفسه قدمت السينما فيلمين في فترتين متقاربتين هما « العودة للمنزل » لهال اشبي ١٩٧٩ و« مولود في الرابع من يوليو » لأوليفر ستون ١٩٨٩ . إلا أن فيلم « سفر الرؤيا الآن » لكوبولا كان هو الأكثر عنفا ، وإدانة للأمريكيين ، وحكى عن ضباط أمريكيين يتعاطفون مع الأعداء . لذا يجب التخلص منهم ، ورغم ذلك فإن الكاميرا لم تقم بتقريب صورة الفيتناميين الذين اعتبرهم الفيلم ضحايا للحرب .

وفي مقابل العديد من الأفلام المضادة لحرب فيتنام - وهي أيضا للذاكرة منتجة بعد انتهاء الحرب - فإن السينما الأمريكية حاولت أن تصنع أمجاداً من الأوهام ، ففي فيلم « رامبو » لجورج بات كوزماتوس تخيل السيناريو أن هناك أسرى أمريكيين ، يبالغون التعذيب على أيدي الفيتناميين ولابد من إرسال رامبو كي يحررهم . وقد مثل هذا الفيلم صورة متكررة دوما في أفلام الحرب الأمريكية ، فنحن أمام قانون « الوستر » حيث إنه بدلا من أن يمتطي البطل حصانا لنشر عدالته ، إذ هو يركب طائرة أو مدرعة للانتقام .

وفى الجزء الثالث من « رامبو » رأينا هذا المحارب الأمريكى الخارق ، يذهب إلى أفغانستان مناصرة للمجاهدين المسلمين ضد الاحتلال السوفيتى ، فقتل منهم الكثيرون ، وظهر الجنود الروس هنا أغبياء خبياء ، يستحقون مايلحق بهم من هزائم ، والغريب أن السينما الأمريكية ، لم تقدم حتى الآن فيلما عن التدخل الأمريكى فى أفغانستان عام ٢٠٠٢ ربما لأن الأمور لم تتبلور بعد ، لكن لا تزال هناك أفلام عديدة ترى أن الأسويين أشرار بالفعل ، ومنهم الكوريون والشماليون فى فيلم « مت فى يوم آخر » وهو آخر أفلام سلسلة جيمس بوند ، ولا يمكن اعتباره من سينما الحرب ، لكن المعارك الأخيرة فى الفيلم تجزء أننا أمام هذا النوع من السينما ؟

إذن ، فالسينما الأمريكية ذهبت إلى أراضٍ يحارب فيها الجنود ، حتى وإن لم يتم ذلك فى الواقع ، وصورت الهنود كمحاربين جبناء فى فيلم « المحارب الأخير » ١٩٦٦ بطولة بول براينز وحاربت مهربى الأفويون فى فيلم « الخشخاش أيضا زهرة » الذى أخرجه تيرنس يونج عام ١٩٦٧ ، وهناك حرب أخرى ضد السلطات الماليزية فى فيلم « رانجون » إخراج جون بورمان ١٩٩٤ ، باعتبار أن هذه السلطات ضد حقوق الإنسان .

ولم تخل منطقة من العالم من أن تكون أرضا خصبة للعداء ضد أمريكا ففى فيلم « تنبى » من إخراج ريتشارد فلايشر ، رأينا أن العدو الأول لأمريكا فى أمريكا اللاتينية هو جيفارا ، وصديقه كاسترو ، اللذان نقلوا الثورة من كوبا إلى نيكارا جوا . وبدا التأثير هنا شخصاً أنانياً ، مليئاً بالأمراض النفسية ، يهوى القتل ، وسفك الدماء ، ولذا لابد من أن يتخلص منه الأمريكيون ، وفى فيلم « برهان الحياة .. » إخراج تايلور ماكفورد ٢٠٠٠ ، فإن السينما الأمريكية تعاملت مع ثوار نيكارا جوا على أنهم عصابات تقوم باختطاف مهندس أمريكى ، ليس لكى يكون رهينة ، بل لطلب فدية مالية ، وكان السينما الأمريكية ترى أن كل من هو « ضد » أمريكا لا يتعدى أن يكون رجل عصابات يجب التخلص منه ، والثائر هنا ، لا يخرج فى ملامحه العامة عن سمات الجندى اليابانى السابق الإشارة إليها . تبقى الإشارة إلى العرب ، فى العديد من الأفلام العربية الأمريكية ، ففى الأفلام التى لاتتنمى إلى سينما الحرب هناك الكثير من الأفلام التى كشفت أن المنظور الأمريكى لنا ، يضعنا فى أدنى السلم البشرى ، فى أفلام عديدة دارت أحداثها فى السعودية « الهروب من الظهران » ١٩٦١ ، وسوريا « الرجل المثالى » ١٩٧٧ و « لورانس العرب » ١٩٦١ ، ومصر « أبو الهول » ١٩٨١ ، والمغرب « الرياح والأسد » ١٩٧٥ ولبنان « جريمة فى بيروت »

لكن فى أفلام الحرب ، فإن العرب لايتعدوا أن تكون لهم نفس صفات اليابانى ، حسب منظورهم ، فهم فى فيلم « الرياح والأسد » لجون ميلوس همجيون ، حسيون ، وهم غالباً من الطوارق فى أفلام عديدة يقومون بالهجوم على الأمريكيين ، يطلقون صراخات لانتخلف كثيراً عما كان يفعله الهنود الحمر ، ويعيشون فى البرارى ، ولايعرفون سوى السيوف ، والأسلحة البدائية ، يتسمون بعدوانية ملحوظة ، وهناك أفلام عربية عديدة تدور أحداثها فى الشرق الأوسط ، أنتجها الأمريكيون لحساب الصراع العربى الإسرائيلى ، تم فيها تجسيد الجيش الإسرائيلى ، ومعاونيه من القادة الأمريكيين ، وقد بدا هذا واضحاً فى فيلم « ظل العملاق » للمفین شافلون عام ١٩٦٦ ، الذى يدور حول قائد أمريكى وقف إلى جانب الجيش الإسرائيلى فى حربه ضد القوات العربية عام ١٩٤٨ ، وكان مشهد مصبره فى النهاية أقرب إلى الشهيد الذى يقدم حياته فداء لرسالة وطنية ، وقد صور هذا الفيلم ، الذى قامت ببطولته مجموعة كبيرة من نجوم السينما ، العديد من المعارك الحزبية بين العرب وإسرائيل ، ومعاونيها من الأمريكيين ، جسدها كل من كيرك دوجلاس ، وفراىك سيناترا ، وجون وايم وبول براينر ، وآخرين .

كما أن هناك أفلاما كثيرة عن هذه الحروب منها « جوديث » ١٩٦٧ بطولة صوفيا لورين ، وهناك أفلام فيها حروب ضد ليبيا ، منها فيلم « النسر الحديدي » الجزء الثانى بطولة لوى جوسيت ، ومنها فيلم « الطلقة الساخنة » ١٩٨٧ الذى يصور بشكل كوميدى ، حرباً أمريكية ضد العراق ، وغزوها من قبل القوات الأمريكية .

إنها أيديولوجية سينمائية خاصة بالسينما الأمريكية ، يرى فيها السينمائيون ، أن كل « العالم » غالباً هم أعداء أمريكا ، وأن هؤلاء الأعداء لابد أن يتسموا بصفات سلبية ، بينما الجندى الأمريكى يحمل جميع سمات الفضيلة على المستوى الانسانى ، والمتطورة على المستوى التقنى والعتاد ، لذا ، فإن الهزيمة يجب أن تلحق بهؤلاء الأعداء « ال » بالفى الرداءة « وأن يكون النصر ثمناً للأمريكيين ، دافعى الضرائب التى تمول هذه الأفلام . وإذا كان هذا هو قانون الإنتاج السينمائى ، إنه بفطورك يمكنك أن تفعل ماتشاء ، فإن من حق الشعوب التى تصور بهذه الطريقة أن تنتج أفلاماً مضادة ، أو تمنع عرض هذه الأفلام ، لكن الإعلام الأمريكى نفسه يقف بالمرصاد ، لكل من يعارض ، وكأنه ليس من حقل أن تتألم.

أمريكا : الراديوم ومارى كورى

أحمد الصاوى محمد

فى صباح من أيام شهر مايو ١٩٢٠ : أدخلت سيدة إلى قاعة الانتظار بمعهد الراديوم ، وهى مسز وليام براون ميلونى " Mrs . w.B . Meloney " تتولى تحرير مجلة كبيرة فى نيويورك . وسألت السيدة الخادم التى فتحت لها الباب ، برجفة ، مشفقة من أن تكون مدام كورى قد نسيت الموعد الذى حددته لها ! ...

هى تنتظر هذا الموعد منذ سنوات ، لأن حياة مدام كورى وعملها ، كانا يبهرائها ولما كانت هذه المرأة المثالية الأمريكية ، هى فى الوقت نفسه ، صحيفة كبيرة ، فقد بذلت جهوداً مضنية للتقرب من معبودتها . وأوصلت إليها ، على يد عالم طبيعى من أصدقائها ، رسالة قالت لها فيها : إنها تتمنى ، منذ عشرين عاماً لو حدثتها بضع دقائق !

وفى اليوم التالى ، استقبلتها مارى فى معملها ، فكتبت مسز ميلونى هذا الوصف :

« .. فتح الباب ، ورأيتها داخلة : امرأة شاحبة ، حبية ، ذات وجه حزين ، مارأيت فى حياتى وجهاً أشد منه حزناً .. وكان عليها ثوب قطنى أسود ! .. وكان محياها الساحر ، الصبور ، الحنون ، يعبر عن ذلك الذهول والشروء الذى خص به الباحث . فشعرت فجأة ،

بأننى متطفلة على جوها ، واغلة فى وقتها !

وراد خجلى على خجل مدام كورى . فمئذ أكثر من عشرين عاما وأنا صحفية محترفة ، صناعتى السؤال ، لكننى مع ذلك لم أجد سؤالا أوجهه إلى هذه المرأة العزلاء ، المرتدية ثوبا من قطن أسود ! .. فحاولت أن أبين لها أن الأمريكيات مهتمات بعملها العظيم ، وحاولت أن أعتذر لها عن تطفلى على وقتها. الثمين ولكنى تسرى عنى مدام كورى ، بدأت الكلام عن أمريكا . فقالت :

- أن أمريكا تملك نحو خمسين جراماً من الراديوم : أربعة فى بلتي مور ، وستة فى دنفر ، وسبعة فى نيويورك .

ومضت تعدد ، مسمية مكان كل ذرة . فسألتها :

- وفى فرنسا ؟

- معملى يملك أكثر قليلا من جرام واحد !

- أليس عندك سوى جرام من الراديوم ؟

- أنا ؟ .. أنا ليس عندى شئ مطلقا ! .. فهذا الجرام ملك معملى ...

فأشرت إلى حقوق الاكتشاف ، والفوائد التى كانت تجنبها مدام كورى من ورائه ، فتجعل منها أغنى النساء ، فقالت بهدوء :

- لايجوز أن يغنى الراديوم أحدا . هو عنصر ، فهو ملك لكل الناس ..

فاندفعت فى سؤالها :

- وإذا كان لك أن تختارى من هذا العالم بأسره شيئا ، فما يكون هذا الشئ؟ وكان

سؤالا غبيا .. ولكنه كان سؤالا مقدرًا ..

ففى هذا الأسبوع عرفت أن سعر الجرام من الراديوم فى السوق التجارية هو : مئة ألف دولار (١٠٠.٠٠٠) كما عرفت أن معمل مدام كورى ، مع أنه بناء جديد ، لا يملك الوسائل الكافية ، وأن الراديوم الموجود به موقوف على علاج المرضى

فحدث ، ولا حرج ، عن دهشة هذه الأمريكية المثقفة . فهى قد زارت معامل الولايات المتحدة الفخمة ، مثل معامل أديسون التى تشبه قصراً فخماً . وليس معهد الراديوم هذا بجانبها ، وإن كان جديداً إلا أنه بناء متواضع ، بائس ، على نسق الأبنية الجامعية الفرنسية . وكانت مسر ميلونى تعرف أيضاً مصانع بتسبرج التى يحضرون فيها أملاح الراديوم ، بكميات هائلة ، يتصاعد دخان أسود من مداخنها إلى أعلى الجو ، وتجرى بينها

صفوف طويلة من العربات الحديدية المحملة بالمواد الخام ، التى يستخرج منها العنصر الثمين .

وهاهى ذى الآن فى باريس ، فى مكتب تافه الأثاث ، وجهاً لوجه ، مع المرأة التى اكتشفت الراديوم ! .. فسألتها :

— ماذا تتمنين ؟

وتجيبها مدام كورى فى رقة :

— إنى فى حاجة إلى جرام من الراديوم ، لكى أتابع بحوثى ، ولكنى لا أستطيع شراءه ، فالراديوم غال جداً على ! ..

فوضعت مسز ميلونى تصميم مشروع مدهش : تريد أن يقدم بنات وطنها جرام الراديوم إلى مدام كورى . فلم تلبث . بعد أن عادت إلى نيويورك ، أن ألقت لجنة ، كان من أعضائها فطاحل العالم الجديد ، ووجهت نداء الحملة الوطنية الخاصة « باعتماد راديوم مارى كورى » marie curie radium fund.

وقبل مضى عام على زيارتها « للمرأة ذات الثوب القطنى الأسود » ، كتبت إلى مدام كورى :

(وجد المال ! .. الراديوم بين يديك !) .

قدمت نساء أمريكا هذا العون الكريم ، وفى مقابلة سألتها بلطف : (لماذا لاتحضرين لرويتنا ؟ .. إننا نريد التعرف إليك) .

فترددت مارى .. إنها دائماً تتجنب الزحام ، وهى خائفة . فكيف تتجهج على زيارة أمريكا هذه ، أولى بلاد العالم ظمأ إلى الإعلان ؟!

وحاولت مسز ميلونى أن تزيل اعتراضاتها ، واحداً بعد واحد :

— تقولين إنك لاتريدين أن تفارقي ابنتيك ؟ .. إننا ندعوها معك . وستكون برامج الاستقبالات معقولة ، محدودة . فتعالى ! .. لتقومى برحلة جميلة ، ويقدم إليك رئيس الولايات المتحدة بنفسه جرام الراديوم فى البيت الأبيض .

تأثرت مدام كورى ، وتغلبت على مخاوفها ، وقبلت ، وهى فى الرابعة والخمسين من عمرها ، ولأول مرة فى حياتها ، التزامات رحلة طويلة رسمية .

وكانت فئاتها أشد ماتكونان افتتاحاً بهذه المغامرة ، فاعدتا العدة لها .

واضطرت إيف أمها إلى شراء ثوب أو ثوبين ، وأقنعتها بأن تترك فى باريس ثيابها

الخلقة البالية المحبوبة ! .. وخجلت فرنسا من التكريم الكبير الذى ينتظر العالة الغدة فى الجانب الآخر من المحيط ، فمنحتها وسام اللجيون دونور ، فرفضته مارى كورى للمرة الثانية ! .. وطلبت ، بعد ذلك ، منحه لسر ميلونى .

وظلت معتزلة فى « شقتها » الفخمة ، أفخم شقة بالباخرة « أولمبيك » تقلقها ، ولاتمرضها ، تلك الأغوار العميقة من أوقيانوس خضم ، وتونسها مسز ميلونى ، الدمنة ، المتفانية ، الرقيقة الحاشية .

نيويورك : رشيقة ، جريئة ، فاتنة ، ظهرت فى ضباب جو جميل .

وجاءت مسز ميلونى تنذر مارى بأن الصحفيين ، والمصورين الفوتوغرافيين ، ومصورى السينما ، فى انتظارها ، وكان جمهور لانهاية له مكدساً على رصيف الميناء ، يترقب وصول العالة . وكان المتطلعون يذرعون الأرض جيئةً وذهاباً ، منذ خمس ساعات ، قبل أن يلمحوا تلك الضيفة التى نوهت الصحف بمقدمها ، وأشادت بذكرها ، بأضخم حروف فى صدرها ، مطلقة عليها اسم : « المنعمة على الجنس الإنسانى » . وكانت هناك فرق مجندة من المرشذات والتلميذات ، ووفد من ثلاثمائة امرأة ، يلوحن بالورود الحمراء والبيضاء ، يمثلن الجاليات البولونية فى الولايات المتحدة . وكانت الألوان البهيجة للرايات الأمريكية ، والفرنسية ، والبولونية ، تخفق فوق ألوف الأكتاف المتزاحمة ، والأعناق المشرببة ، والوجوه المتطلعة ..

وأجلسوا مارى على سطح الباخرة « أولمبيك » الأعلى ، فى مقعد كبير ، ورفعوا عنها قبعاتها ، وأخذوا منها حقيبة يدها . وضج المصورون بأوامرهم ونواهيهم : « انظرى هنا ، مدام كورى ! .. أديرى رأسك إلى اليمين ! . ارفعى رأسك ! .. انظرى هنا ! .. من هنا ! .. إلى هنا ! .. » بأصوات تطفى على الدوى المتواصل لأربعين آلة فوتوغرافية وسينمائية ، مصفوفة فى نصف دائرة ، مسددة ، تهدب وجهها الدهش العليل ..

لقد كانت مجهودات مدام كورى القاطعة فى سبيل الاعتكاف فى الظل ، قد وفقت بعض الشئ فى فرنسا ، إذ نجحت فى إقناع مواطنيها وأهلها ، بأن العالم الكبير ليس معناه : أن يكون شخصية بارزة .. ولكن ما إن وصلت إلى نيويورك حتى سقط القناع ، وظهرت الحقيقة . فاكتشفت إيرين وإيف ، بغتة . ماتمته للكون تلك المرأة المخزوية ، التى عاشت دائماً فى ظلها ..

إن الشعوب اللاتينية تغزو إلى الأمريكان العبقريّة العلميّة ، وتحفظ لنفسها ، في غرور فريد ، باحتكار المثل الأعلى والحساسية . وهانحن أولاء قد رأينا كيف تكون المثالية العليا في أمريكا عند قدوم ماري ، فإنهم لم يقدسوا فيها عبقريتها واكتشافها وحدهما ، وإنما قدسوا أيضا احتقارها الكسب المادى ، وتقانيها في الحياة الذهنية ، وتوقها للخدمة العامة.

وأفعمت شقة مسز ميلونى بالأزهار ، التى جاء بها صاحب بستان كان قد شفاه الراديو من سرطان ، فظل يربى بشغف ، منذ شهرين ، ورودا نادرة الوجود ، لامثيل لجمالها ، ليقدمها إلى ماري .

وعقد مجلس حربى قرر برنامج الرحلة . فكل المدن ، وكل الكليات ، وكل الجامعات الأمريكية ، تدعو مدام كورى .. وقد أنهالت عليها الميداليات والألقاب الشرفية ، والدكتوراه الفخرية ، بالعشرات .

وكانت مسز ميلونى تزعم أن مدام كورى قد أحضرت معها ثوبها الجامعى ، ولم تدر أن مدام كورى ، وهى الأستاذ الوحيد من جنسها النسوى ، قد تركت للرجال فرحة هذه الزينة ! .. فاستدعوا خياطاً ، على عجل ، ليفصل ثوباً جامعياً فخماً فضفاضاً من الحرير والقטיפه .. ومارى نافذة الصبر ، تضيق بأكامه الواسعة ، وتضجر من ثقله ، وتشكو من لمس الحرير ، الذى يضايق أصابعها المسكينه ، التى براها الراديو وتلفها .

صبايا في ثياب بيضاء . على طول الطرق المشمسة ، آلاف الصبايا يجرين على العشب الأخضر ، للقاء مدام كورى .. فتيات يلوحن بالرايات والأزهار ، يهتفن بالحياة ، ويرتلن الأناشيد .. تلك هى الرؤية الفاتنة ، التى كانت للأيام الأولى ، المخصصة للكليات النسوية : « سميث » ، « فاسار » ، « براين مور » ، « مونت هولوك » .. ويالها من فكرة طيبة كريمة ، لإنسان ماري كورى بمنزجها أول وصولها بهذه الشبيبة المتحمسة ، بهؤلاء التلميذات ، مثلها ..

ومرت مندوبات هذه الكليات نفسها ، بعد أسبوع من ذلك ، فى قاعة كارنيجى بنيويورك ، بمناسبة المظاهرة الهائلة التى أقامتها جمعية النساء الجامعيات . فانهنن أمام ماري ، وأخذن يقدمن إليها تارة زنبقة فرنسا ، وتارة وردة « أمريكان بيوتى » ..

فى حضرة النخبة المختارة من الأساتذة الأمريكان ، وسفيرى فرنسا وبولونيا ، و»

إينياس بادرفسكى « الموسيقار العالمى . الذى جاء يصفق لرفيقة الأيام الخالية ، التى كانت تستمع إليه على البيانو فى شقة برونيا بشارع ألمانيا ، فى حى المذبح ، وذهبت مرة فعمرت صالته الخالية مع المعمرين (١)

وتقبلت مدام كورى ألقاباً ، وجوائز ، وميداليات ، وتقبلت إكراماً فائقاً ، هو : « حرية مدينة نيويورك » .

وفى حفلات الغداة وبعد الغداة ، حيث اجتمع ثلاثة وسبعون وخمسمائة من ممثلى الجمعيات العلمية الأمريكية ، فى « ولدورف أستوريا » لتكريم مارى ، كانت هى تترنح من التعب . وبين هذه الجماهير القوية ، المتحمسة ، المتراسة ، الصاخبة ، وبين امرأة واهنة ، غادرت حياة الدير منذ قليل ، كان العراك غير متكافئ .. لقد داخت مارى من الضجة ، والهتافات ، والنظرات الموجهة إليها ، وهى لا عداد لها ، كذلك من العنف الذى كان يتدافع به الجمهور ، ويدفعها ، لكى يقطع عليها الطريق ويشاهدها ! .. فكانت تخشى أن تهرس فى إحدى هذه الدوامات المروعة ، ونفذت إليها غمرة الزحام امرأة مهووسة فلم تلبث أن سحقته يدها وهى تصافحها shake hand بعنف شديد فاضطرت العاملة إلى أن تقضى بقية رحلتها ويدها المهشمة مربوطة مشدودة إلى عنقها : جريحة المجد ! .

هاهو ذا اليوم العظيم « تحية العبقريّة .. حفل مشهود فى البيت الأبيض ، يكرم امرأة مشهورة » .. « ٢٠ مايو ١٩٢١ » فى واشنطن قدم الرئيس هاردينج إلى مدام كورى جرام الراديو فى القاعة الشرقية ، التى ازدحم فيها الدبلوماسيون ، وكبار الموظفين ، ورجال القضاء ، والجيش ، والبحرية ، وممثلو الجامعة .

الساعة الرابعة . فتح الباب على مصراعيه ، لدخول الموكب : مسز هاردينج على ذراع مسيو جوسران : سفير فرنسا . ثم مدام كورى على ذراع الرئيس هاردينج . ثم مسز ميلونى وريرين وإيف كورى ، وسيدات « لجنة مارى كورى » .

وبدأت الخطب . وكان آخرها خطاب رئيس الولايات المتحدة ، يتوجه به فى مودة : « إلى المخلوقة النبيلة ، إلى الزوجة الوفية ، إلى الأم الحنون ، التى أدت كل قروض المرأة ، رغم عملها الساحق » .

ويقدم إلى مارى لافافة من البرشمان ، مربوطة بشريط مثلك الألوان ، وتعلق فى عنقها قلادة من الحرير المتموج ، يتدلى منها مفتاح من الذهب الخالص : مفتاح خزانة جرام

الراديو (٢) ١٠

وأصغوا فى خشوع لكلمات الاعتراف بالجميل . التى نطقت بها مارى ، ثم فى لجة من الفرح ، مر المدعوون فى الغرفة الزرقاء أمام العالمة ، وكانت جالسة على كرسي ، تتبسم فى صمت ، لأولئك الذين يتقدمون نحوها ، واحداً بعد واحد . وكانت كريماتها تصافحان المدعوين نيابة عنها .

وظهرت الصفحات الأولى من الصحف ، تعلن بحروف ضخمة « مكتشفة الراديو تتلقى من الناس ، وبخاصة أصدقائها الأمريكان كنزاً لا يقدر بمال » .

وماكان أشد دهشة الصحفيين ، حين علموا بأن مارى كورى ، عندما قرأت عشية الحفلة وثيقة الهبة ، رقصت بدأ يقول بأن الهبة لها ! قائلة :

- لابد من تغيير هذا البند ، فالراديو ، الذى تقدمه لى أمريكا ، إنما يجب أن يكون دائماً ملكاً للعلم ، لا أستخذه ، ماعشت ، إلا فى الشؤون العلمية . إذ لو أننى مت ، انتقل الراديو ، بهذا البند الواجب تغييره ، على ابنتى . وهذا مستحيل ، فإنى أريد أن أهبه إلى معمل . فاستدعوا لنا محامياً ! .

فاستمهلها مسز ميلونى ، وهى مبهوطة شيئاً ما ، راجية تأجيل هذه الشكليات للأسبوع القادم . فقالت مارى :

- لا الأسبوع القادم ، ولا الغد ، بل هذا المساء . فإن وثيقة الهبة ستصبح نافذة ، وقد يحضرنى الموت خلال ساعات ! ...

فبحثوا حتى وجدوا بصعوبة ، فى تلك الساعة المتأخرة ، أحد رجال القانون . ووضعوا البند الإضافى ، الذى أرادته مارى . فوقعته فى التو !

وتوالت ضروب الآلام والتكريم ، والألقاب الجامعية الفخرية ، وتبدلت الهدايا العلمية .. غير أن الصحفيين الأمريكان . لم يلبثوا أن اتهموا بلادهم بأنها ضربت على امرأة مسنة رقيقة ، ضريبة من التجارب والمتاعب . فوق ماتحمله قواها . فأعلنت جريدة بحروف كبيرة : إسراف فى الضيافة

« إن النساء الأمريكيات قد دالن على فطنة فائقة بمساعدتهن للعالمة . ولكن قد يوجه إلينا النقد المر لأننا قد جعلنا مدام كورى تدفع ثمن هديتنا من ذات إحصائها وعظمها ، لمجرد إرضاء كبريائنا » .

وفى صحيفة أخرى ترى هذا الرأى الجرىء : « إن أى مدير « سيرك » أو « موزيك هول » ، كان يقدم لمدام كورى مبلغاً أكبر بكثير من ثمن جرام الراديو ، فى نظير نصف هذا الجهد »! .. أن : « لقد قتلنا ، أو كدنا نقتل يوماً ما ، المارشال جوفر . من فرط حماسنا .. فهل ترانا سنقتل مدام كورى ؟! » .

فألغيت الحفلات كلها ، اللهم إلا التى لاغنى عنها مطلقاً لما لها من شأن . وكانت مع ذلك كفيلة بأن تضئ أشد الرياضيين قوة وجبروتاً ! .. .

وفى ٢٨ مايو ، بنيويورك ، أصبحت مدام كورى دكتوراً فخرياً لجامعة كولومبيا الشهيرة . وفى شيكاغو أعلنت عضويتها الشرفية بالجامعة . وتلقت ألقاباً فخرية فى ثلاثة استقبالات : الأولى وضع فيه ، حولها وحول كريمتها ، حبل يفصل بينهما وبين الجماهير ، التى تمر فى صفوف أماسهن ، والثانى رتل فيه الأناشيد الوطنية : الفرنسى ، ثم الأمريكى ، ثم البولونى .. واختفت ماري تقريبا وراء تلال الأزهار التى ركعها المعجبون بها عند قدميها .. وكان آخر استقبال يفوق فى حرارته كل ماسبقه : فقد جرى فى الحى البولونى بشيكاغو لجمهور بولونى كله . ولم تكن العالمة هى التى يهتف لها أولئك المهاجرون ، وإنما كان رمز الوطن البعيد .. رجال ونساء يذرفون الدموع ، يحاولون تقبيل يدي ماري ، أو لمس طرف ثوبها ...

وفى ١٧ يونيه ، اعترفت مدام كورى للمرة الثانية بغلبها ، فقطعت شوط مجدها . فإن ضغط دمها قد هبط هبوطاً مزوعاً ، مما أقلق الأطباء : فاستراحت حتى استردت قواها .. وذهبت على بوسطن ونيوهافن ، وجامعات « ولسلى » و« بيل » و« هارفارد » ، و« سيمونز » ، و« رادكليف » .

وفى ٢٨ يونيه أبحرت على « الأوليمبيك » ، حيث وجدت غرفتها غاصة بالبرقيات ، مختنقة بسلال الزهور .

وحل محل اسمها ، فى صدر الصحف : اسم « ن نجم » آخر ، جاء من فرنسا .. إذ كان الملاك جورج كاربنتييه Carpentier الذى سبقته شهرة مستفيضة ، قد وصل إلى الولايات المتحدة . وما أشد خيبة أمل الصحفيين أن لم يستطيعوا أن يظفروا من مدام كورى بأى تكلن عن متوقع له الغلبة فى ملاكمته مع دمبسى ! ..

مارى متعبة جداً ، ومسرورة جداً ، فى وقت واحد ، فهذا هو ذا الراديو يغادر أمريكا

معها على الباخرة ، وراء خزانات ضخمة من الفولاذ ، تجعله فى مأمن إلى الشاطئ .. وهذا الجرام يحمل على التفكير العميق فى مهمة مارى كورى . فقد اضطرت ، للحصول على هذا القدر الضئيل ، إلى أن تعبر المحيطات . وأن تتسول فى طول قارة وعرضها .. وهنا يخطر ببال الإنسان عدة أسئلة : كيف تقف مدام كورى هذا الموقف ، مع أنها لو كانت قد وضعت توقيعاً بسيطاً فيما مضى ، على شهادة تسجيل الاكتشاف ، لتبدل الحال غير الحال . ألم يكن فى مقدور مارى كورى الغنية أن تهب لبلادها المعامل والمستشفيات ؟! ألم تكن عشرون سنة كفاحاً ، ومتاعب ، ومبشرات ، خليفة بأن تحمل مارى على الأسف ، به الندم ؟! ألم تكن كافية لإقناعها ، بأنها باحتقارها الثراء وانصرافها عنه قد ضحت بنفسها ، ويتقدم عملها ، وازدهار علمها ، من أجل هواجس وأوهام ، وأضغاث أجلام ؟!

هوامش :

(١) نشرت « الأهرام » الغراء فى ١٥ يناير ١٩٤٣ ، برقية لمراسلها الخاص بنيويورك تقول : « يعد المستر بادرفسكى فى طليعة عازفى البيانو فى هذا القرن ، واكتسب من عزفه أكثر مما اكتسب أى عازف آخر . ونشرت مجلة « فاريتى » للمسرح والسينما والراديو : إن مجموع ما اكتسبه بادرفسكى بلغ مليوناً ومائتين وخمسين ألف جنيه استرليني !... » .

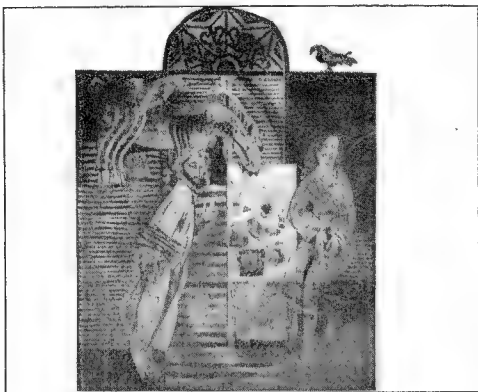
(٢) فى خريف سنة ١٩٢٠ : ذهب إلى ولاية كولورادو الأمريكية جيش من العمال ، وقصدوا إلى منطقة قاحلة فى جنوبها ، لينقبوا فيها عن تبر معين ، وكانوا قد بحثوا ، فى مختلف الولايات المتحدة الأمريكية ، عن هذا التبر النفيس ، ولم يظفروا به ، لذلك اضطروا زعيمهم إلى الاكتفاء بنوع من الرمل ، يكثر فى صحارى كولورادو القاحلة ، يدعى « كارتوتيت » فأخذ رجاله ، وكانوا أكثر من ثلاثمائة ، يشتغلون ليل نهار فى جميع أطنان منه ، ثم نقلوها فى صحارى لا تخرقها طرق ما ، مسافة ١٨ ميلاً ، إلى أقرب مكان فيه ماء ، حيث عنوا بتشبيد معمل خاص لغسل هذا الرمل وتنقيته . عنا عولجت خمسمائة طن منه معالجة كيميائية ، حتى بقى منها مائة طن فقط ، وبمابقى سحق حتى صار مسحوقاً دقيقاً . ثم وضع فى أكياس ، نقلت بسكة الحديد ، إلى بلدة تدعى بلاسرفل . ثم شحنت الأكياس فى مركبات شحن خاصة مسافة ٢٥٠٠ ميل إلى بلدة تدعى كائونزبرج ، بولاية بنسلفانيا ، فى الشمال الشرقى المتوسط من الولايات المتحدة الأمريكية ، وفى كائونزبرج عهد إلى مائتى

رجل فى تحويل هذه الأطنان من المسحوق الناعم إلى بضع مئات من الأرتال فقط ، مستعملين مقادير كبيرة من الماء فى غسل المسحوق ، ثم معالجته كيميائية وأحماض ، لاستخراج كنز ثمين منه ، لم يضيع الرجال ذرة واحدة منه ، على كثرة عمليات الغلى والتصفية والتبلور . وانقضت أشهر ، فإذا الباقى من ٥٠٠ طن ، من رمل كولورادو ، هو مقدار يسير جدا ، أرسل إلى معامل البحث فى شركة بتسبرج الكيميائية ، بحراسة حرس خاص ، هنا فى المعامل الكيميائية . أجريت العمليات الأخيرة لاستخراج بضع بدورات من ملح معين . وقد تم استخراجها بعد سنة كاملة من جمع الرمل من صحارى كولورادو ، وأنفق عشرون ألف جنيه ، فكانت تلك البلورات أثمن مادة معروفة على سطح الأرض ، أثمن من الذهب ،مائة ألف ضعف ؟ .. ثم وضعت هذه المادة فى أنابيب صغيرة من الرصاص . وحفظت الأنابيب فى صندوق فولاذى كثيف الجدران ، مبطن بالواح كثيفة من الرصاص ، ثم وضع الصندوق الفولاذى فى صندوق آخر من خشب « المغنة » المصقول ، وهذا حفظ فى خزانة متينة . انتظارا لقدم زائر كريم من فرنسا ..

وفى ٢٠ مايو سنة ١٩٢١ وقف رئيس الولايات المتحدة الأمريكية . فى ردهة الاستقبال فى البيت الأبيض ، يحف به سفير فرنسا ، وزير بولونيا المفوض . وأعضاء وزارته . ورجال القضاء ، وأكبر المشتغلين بالعلم . ووقفت أمامه سيدة نحيفة البنية ، وديعة المنظر . مرتدية ثوب أسود ، ثم خاطبها الرئيس فقال : « كان من حظك أنك قمت بخدمة خالدة للإنسانية ، ولقد عهد إلى أن أقدم لك هذا القدر الضئيل من الراديو . فنحن مدينون لك بمعرفتنا له وملكتنا إياه . لذلك نرفعه إليك وأثقين من أنه ، وهو فى حيازتك لابد من أن يكون وسيلة لتوسيع نطاق العلم . وتخفيف آلام الناس » ..

تلك السيدة كانت مدام كورى :

« أساطين العلم الحديث » .



قبر من أجل نيويورك

شعر : أدونيس

للصوص ، المرضى يتدفقون من حنجرته ،
ولا فتحة ، لا طريق . وقلت جسر بروكلين !
لكنه الجسر الذي يصل بين ويتمان وول
ستريت ، بين الورقة - العشب والورقة -
الدولار ...

نيويورك - هارلم ،

من الآتي في مقصلة حزين ، من
الذهب في قبر بطول الهدسون ؟ انفجر
يا طقس الدمع ، تلاجمني يا أشياء التعب .
زرقة ، صفرة ، ورد ، ياسمين والضوء
يسن دبابيسه ، وفي الوخز تولد الشمس ،
هل اشتعلت أيها الجرح المختبئ بين الفخذ
والفخذ ؟ هل جاءك طائر الموت وسمعت
آخر الحشرة ؟ جبل ، والعنق يجدل الكابة
وفي الدم سويداء الساعة ..

نيويورك - ماديسون - بارك افينيو -

هارلم ،

كسل يشبه العمل ، عمل يشبه الكسل ،
القلوب محشوة إسفنجا والأيدى منفوخة
قصبا . ومن أكداش القذارة وأقنعة
الامبايرستيت ، يعطو التاريخ روائح تتدلى



حتى الآن ، ترسم الأرض إجابة
أعنى ثدياً

لكن ، ليس بين الشدى والشهادة إلا

حيلة هندسية :

نيويورك

حضارة بأربع أرجل ، كل جهة قتال
وطريق إلى القتل ،

وفي المسافات أنين الغرقى :

نيويورك ،

امراة - تمثال امراة

في يد ترفع خرقة يسميها الحرية ورق

نسميه التاريخ

وفي يد تخنق طفلة اسمها الأرض

نيويورك ،

جسد يلون الإسفلت . حول خاضعتها

زنار رطب ، وجهها شباك مغلق .. قلت :

يفتحه وولت ويتمان - « أقول كلمة السر

الأصلية » - لكن لم يسمعها غير إله لم يعيد

في مكانه . السجناء ، العبيد ، اليائسون ،

صفائح صفائح : بويتري فورم) ، جون هوبكنز (واشنطن)

ليس البصر أعمى بل الرأس ، هارفارد (كامبريدج ، بوسطن) ، أن
ليس الكلام أجرد بل اللسان . أوبر (ميشيغن ، ديترويت) ، نادى

نيويورك - وول ستريت - الشارع ١٢٥
- الشارع الخامس

شبح ميدوزى يرتفع بين الكتف والكتف
سوق العبيد من كل جنس ، بشر يحيون

كالنبات فى الجداول الزجاجية بأشئون غير
منظورين يتغلغلون كالقبار فى نسيج

الفضاء - ضحايا لولبية .
الشمس ماتم

والنهار طبل أسود
٢

هنا ،
فى الجهة الطحلبية من صخرة العالم ،

لايرانى إلا زنجى يكاد أن يقتل أو عصفور
يكاد أن يموت ، فكرت :

نبته تسكن فى أوصيص أحمر كانت
تتحول وأنا أبتعد عن العتبة ، وقرأت :

عن فئران فى بيروت وغيرها ترفل فى
حرير بيت أبيض ، تتسلح بالورق وتقرض

البشر ،
عن بقايا خنازير فى بستان الأبجدية

تدوس الشعر ،
ورأيت :

أيمن كنت - بتسبورغ (انترناشيونال
٤٩

ورأيت

يكتبان :

أسفء عربية فى سعة الأرض أكثر
حنواً من العين ، تضئ لكن كما بضئ
كوكب مشرد « لا أسلاف له وفى خطواته
جذوره .. »

هكذا أضرم لهبى . أبدأ من جديد ،

هنا ،

أشكّل وأحد :

نيويورك ،

أمرأة من القش والسرير يتأرجع بين
الفراغ والفراغ ، وماهو السقف يهترئ :
كل كلمة إشارة سقوط ، كل حركة رفش أو
فأس . وفى اليمين واليسار أجساد تحب
أن تغير الحب النظر السمع الشم للمس
والتغير - تفتح الزمن كجوبة تكسرهما
وترتجل الساعات الباقية :

الرواق والسرير ، الكرسي والرأس . وكل
شئ للبيع : النهار والليل ، حجر مكة وماء
دجلة . وأعلن : مع ذلك تلهثين - تسابقين
فى فلسطين ، فى هانوى ، فى الشمال
والجنوب ، الشرق والغرب ، أشخاصاً
لاتاريخ لهم غير النار ،

قلت : أغرى بيروت ،

- « أبحث عن الفعل . ماتت الكلمة » ،

يقول آخرون . الكلمة ماتت لأن ألسنتكم
تركت عادة الكلام إلى عادة المومة . الكلمة ؟
تريدون أن تكتشفوا نارها ؟ إذن ، اكتبوا .
أقول اكتبوا ، ولا أقول مومئوا ، ولا أقول
انسخوا . اكتبوا - من المحيط إلى الخليج
لا أسمع لساناً ، لا أقرأ كلمة . أسمع
تصويماً . لذلك لا ألح من يلقي ناراً .

الولادة الثانية .
تفتى ياتامثيل الحرية : أيتها المساميز
المغروسة فى الصدور بحكمة تقلد حكمة
الورد . الريح تهب ثانية من الشرق ، تقنع
الخيام وناطحات السحاب . وثمة جناحان

الكلمة أخف شئ وتحمل كل شئ .



نيويورك ، أيتها المرأة الجالسة في
قوس الرياح ،

شكلاً أبعد من الذرة ،

نقطة تهول في فضاء الأرقام ،

فخذاً في السماء وفخذاً في الماء ،

قولى أين نجمك ؟ المعركة آتية بين

العشب والأدمغة الالكترونية . العمر كله

معلق على جدار ، وهاهو النزيف ، في

الأعلى رأس يجمع بين القطب والقطب ، في

الوسط آسيا ، وفي الأسفل قدامان لجسد

غير منظور . أعرفك أيتها الجثة السباحة

في مسك الخشخاش ، أعرفك يالعبة الشدى

والشدى . أنظر إليك وأحلم بالطحج ، أنظر

إليك وأنتظر الخريف .

ثعلجك يحمل الليل ، ليلك يحمل الناس

خفافيش تموت . كل جدار فيك مقبرة . كل

نهار حفار أسود ،

يحمل رغيفاً أسود صحناً أسود .

ويخطط بهما تاريخ البيت الأبيض :

أ-

ثمة كلاب تترايط كالقيد . ثمة قطط تلد

خوذاً وسلاسل . وفي الأزقة المتسللة ها-

ظهور الجرذان ، يتناسل الحرس الأبيض

كالقطر .

ب-

امرأة تتقدم وراء كلبها المسرج

الفعل جهة ولحظة ، والكلمة الجهات كلها

الوقت كله . الكلمة - اليد ، اليد - الحلم .

أكتشفك أيتها النار يا عاصمتي ،

أكتشفك أيتها الشعر ،

وأغرى بيروت . تلبسنى وألبسها .

نشرد كالشعاع ونسأل : من يقرأ ، من

يرى ؟ الفنانوم لدايان والنقط يجرى إلى

مستقره . صدق الله ، ولم يخطئ ماو : »

السلاح عامل مهم جداً في الحزب ، لكنه

غير حاسم ، الإنسان ، لا السلاح ، هو

العامل الحاسم » ، وليس هناك نصر نهائى

ولا هزيمة نهائية .

رددت هذه الأمثال والحكم ، كما يفعل

العربي ، في وول ستريت ، حيث تصب

أشهار الذهب من كل لون آتية من الينابيع .

ورأيت بينها الأنهار العربية تحمل ملايين

الإشلاء ضحايا وتقدمات إلى الوثن السيد .

وبين الضحية والضحية يقهقه البحارة فيما

يتدحرجون من كريزلر بيلدينغ ، ليعودوا إلى

الينابيع .

هكذا أضرم لهبى ،

نسكن في الصخب الأسود لتمتلى

رثاتنا بهواء التاريخ ، نطلع في العيون

السوداء المسيجة كالمقابر لنغلب الكسوف ،

نسافر في الرأس الأسود لنواكب الشمس

الآتية .

هارلم ،

لست آتياً من الخارج : أعرف حقدك ،
أعرف خبره الطيب ، ليس للمجاعة غير
الزعد المفاجئ ، ليس للسجون غير صاعقة
العنف . ألمح نارك تتقدم تحت الأسفلت في
خراطيم وأقنعة ، في أكداش من النفائات
يخضنها مرش الهواء البارد ، في خطوات
منبوذة تتغل تاريخ الريح .

هارلم ،

الزمن يحتضر وأنت الساعة :

أسمع دموماً تهدر كالبراكين ،

ألمح أشداقاً تاكل البشر كما تاكل الخبز

أنت المحمأة لتمحو وجه نيويورك ،

أنت العاصف لتأخذها كالورقة وترميها .

نيويورك = I.B.M + SUBWAY

آتياً من الوحل والجريمة ذاهباً إلى الوحل
والجريمة .

نيويورك = ثقباً في الغلاف الأرضي

ينبجس منه الجنون أنهاراً أنهاراً

هارلم ، نيويورك تحتضر وأنت الساعة .

بين هارلم ولنكون سنتر ،

أتقدم رقماً تائهاً في صحراء تغطيها

أسنان حجر أسود . لم يكن ثلج ، لم تكن

كنا الحصان . للكلب خطوات الملك ، وحوله
تزحف المدينة جيشاً من الدمع . وحيث
يتكدس الأطفال والشيوخ الذين يغطيهم
الجلد الأسود ، تنمو براءة الرصاص
كالزرع ، ويضرب الهلع صدر المدينة .

ج -

هارلم - برفورد ستوبفستنت : رمل من
البشر يتكاثر بروجاً بروجاً . وجوه تنسج
الأزمنة . النفائات ولائم للأطفال ،
الأطفال ولائم للجرذان .. في العبد الدائم
لثألوث آخر : الجابي ، الشرطي ، القاضي
- سلطة الفتك ، سيف الإبادة .

د -

هارلم (الأسود يكره اليهودي) ،

هارلم (الأسود لا يحب العربي حين
يذكر تجارة الرقيق) ،

هارلم - برودواي (البششر يدخلون
رخويات في أنابيب الكحول والمخدرات)

برودواي - هارلم ، مهرجان سلاسل

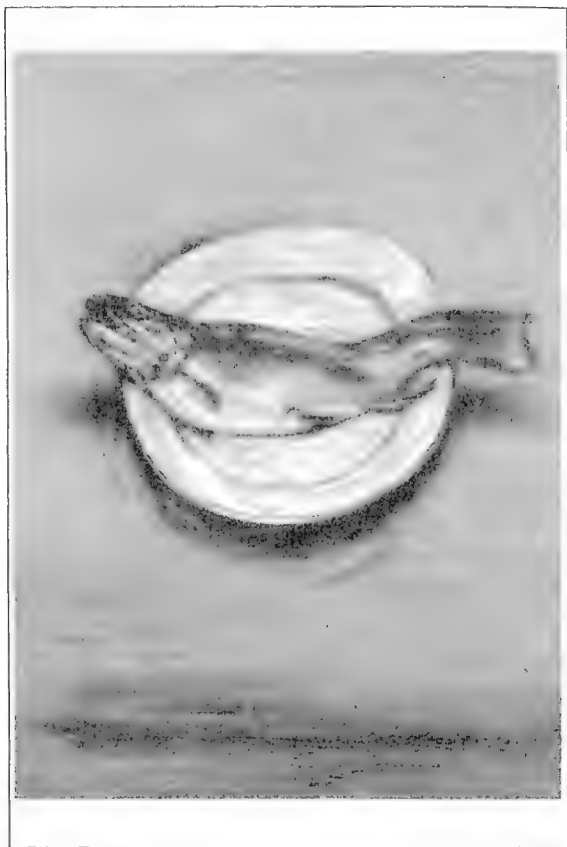
وعصى ، والشرطة جرثومة الزمن . طلقة

واحدة ، عشر حمامات . العيون صناديق

تتمنوج بتلج أحمر ، والزمن عكان يعرج .

إلى التعب أيها الزنجى الشيخ ، الزنجى

الطفل . إلى التعب أيضاً وأيضاً .



نيويورك كضفدع نصف جامد يقفز في
حوض بلا ماء .

لنكون ،

تلك هي نيويورك : تتكى على عكاز
الشيخوخة وتتزدهر في حدائق الذاكرة ،
والأشياء كلها تميل إلى الزهر المصنوع ،
وفيما أنظر إليك ، بين المرمز في واشنطن ،
وأرى من يشبهك في هارلم ، أفكر : متى
تحين ثورتك الآتية ؟ ويعلو صوتي : حرروا
لنكون من بياض المرمز ، من نيكسون ،
وكلاب الحراسة والصيد . اتركوا له أن
يقرأ بعين جديدة صاحب الزنج على ابن
محمد ، وأن يقرأ الأفق الذي قرأه ماركس
واينين وماوتسى تونغ .

والنفري ، ذلك المجنون السماوى الذى
أنحل الأرض وسمح لها أن تسكن بين
الكلمة والإشارة . وأن يقرأ ماكان يؤد أن
يقرأه هوشى منه ، عروة ابن الورد : «
أقسم جسمى فى جسوم كثيرة ..» ، ولم
يعرف عروة بغداد ، وربما رفض أن يزور
بمشق . بقى حيث الصحراء كتف ثانية
تشاركه حمل الموت . وترك لمن يحب
المستقبل جزءاً من الشمس منقوعاً فى دم
غزالة كان يتنادىها : حبيبتي ! وافق مع
الأفق ليكون بيته الأخير .

لنكون ،

تلك هي نيويورك : مرآة لاتعكس إلا

ريح . كنت كمن يتبع شبحاً (ليس الوجه
وجهاً بل جرح أو دمع ، ليست القامة قامة
بل وردة يابسة) ، شبحاً - (هل هو امرأة
؟ رجل ؟ هل هو امرأة - رجل ؟) يحمل
فى صدره أقواساً ويكمن للفضاء . مرت
غزالة ناداها الأرض ، وظهر عصفور ناداه
القمر . وعرفت أنه يركض ليشهد بعث
الهندي الأحمر .. فى فلسطين وأخواتها ،
والفضاء شريط رصاص ، والأرض شاشة
قتلى .

وشعرت أنني ذرة تنموج نحو الأفق
الأفق الأفق ، وهبطت أودية تتطاول
وتتوازى ، وخطر لى أن أشك فى استدارة
الأرض ..

وفى البيت كانت يارا ،

يارا طرف أرض ثانية ونينار طرف
آخر .

وضعت نيويورك بين قوسين وسرت فى
مدينة موازية . قدمائى تمثلمان بالشوارع ،
والسماء بحيرة تسبح فيها أسماك العين
والظن وحيوانات الغيم . وكان الهدسون
يرفرغ غراباً يلبس جسد البلبل . وتقدم
نحوى الفجر طفلاً يتأوه ويشير إلى جراحه .
وناديت الليل فلم يجب . حمل سريريه
واستسلم للرصيف . ثم رأيت يته يتغطى بريح
لم أجد أرق منها غير الجدران والأعمدة ..
صرخة ، صرختان ، ثلاث . وأجفلت

الحذاء فى الواجهات خوذة شرطى
والرغيف صفيحة توتياء .

مع ذلك ، ليست نيويورك لغواً بل كلمة .
لكن حين أكتب : دمشق ، لا أكتب كلمة بل
أُقلد لغواً . دال ميم شين قاف .. لاتزال
صوتاً ، أعنى شيئاً من الريح . خرجت مرة
من الحبر ولم تعد . الزمن واقف حارساً
على العتبة يسأل : متى تعود ، متى تدخل ؟
كذلك بيروت القاهرة بغداد لغو شامل كهباء
الشمس ...

شمس ، شمسان ، ثلاث ، مئة ..
(استيقظ فلان وفى عينيه اطمئنان)
يمتزج بالقلق . يترك زوجاته وأبناءه ويخرج
حاملاً بندقية . شمس ، شمسان ، ثلاث ،
مئة .. هاهو كالخيط مهزوماً ينزوى تحت
نفسه . يجلس فى المقهى ، المقهى يمتلئ
بحجارة ودمى نسميها رجالاً ، بصفادع
تنقبأ الكلام وتوسع المقاعد . كيف يستطيع
فلان أن يثور وعقله مليئ بدمه ، ودمه مليئ
بالسلاسل ؟

أسالك ، أنت من تقول لى :
أجهل العلم وأتخصص بكيمياء العرب .

السيدة بروينج ، يونانية فى نيويورك .
بيتها صفحة من كتاب المتوسط - الشرق .
ميرين ، نعمة الله ، ايف بونفوا ... وأنا

واشنطن . وهذه واشنطن : مرآة تعكس
وجهين - نيكسون وبكاء العالم . ادخل فى
رقصة البكاء ، انهض لايزال ثمة مكان ،
لايزال دور .. أعشق رقصة البكاء الذى
يتحول إلى حماسة تتحول إلى طوفان .
« الأرض للطوفان محتاجة ... »

قلت البكاء وعنت الغضب . عنت كذلك
الأسئلة : كيف أقتن المغرة بأبى العلاء ؟
سهول الفرات بالفرات ؟ كيف أبذل الخوذة
بالسنبلة ؟ (لايد من الجرأة لطرح أسئلة
أخرى على النبى والمصحف) ، أقول والمخ
غيمة تنقلد النار ، أقول والمخ بشراً يسيلون
كالدمع .



نيويورك ،

أحصرك بين الكلمة والكلمة ، أقبض
عليك ، أدرجك و أكتبك وأمحوك . حارة
باردة ، بين بين ، مستيقظة ، نائمة ، بين
بين . أجلس فوقك وأتهد . أتقدمك وأعلمك
السير ورائى . سحقتك بعينى ، أنت
المسحوقة بالرعب . حاولت أن أمر شوارعك
: استلقى بين فخذى لأمتحك مدى آخر ،
وأشياءك : اغتسلى لأعطيك أسماء جديدة .
كنت لا أجد فرقاً بين جسد برأس يحمل
أغصاناً نسميه شجرة ، وجسد برأس
يحمل خيوطاً رفيعة نسميه انساناً .
واختلطت على الحجرة والسيارة ، وبدا



« حيث يجعلون من الأرض صحراء ،
يسمون ذلك سلاماً ! » (تاسيت)
ونهضت قبل الصباح ، وأيقظت ويتمان .



وولت ويتمان ،
ألمح رسائل إليك تتطاير في شوارع
منهاتن ، كل رسالة عربية ملأى بالقطط
والكلاب ، للقطط والكلاب القرن الواحد
والعشرون ، وللشعر الإبادة :
هذا هو العصر الأمريكي !
ويعتبر ، ويتمان ،

لم أرك في منهاتن ورأيت كل شيء .
القمر قشرة تقذف من النوافذ ، والشمس
برتقالية كهربائية . وحين قفز من هارلم
طريق أسود في استدارة قمر يتوكأ على
أهدابه ، كان وراء الطريق ضوء يتبعثر على
مدى الأسفلت ، ويغور كالزعر بعد أن يصل
إلى غرينتش فيليج ، ذلك الحى اللاتيني
الآخر ، أعنى الكلمة التى تصل إليها بعد
أن تأخذ كلمة حب وتضع نقطة تحت الحاء
(. أذكر أنني كتبت ذلك فى مطعم فايسروى
بلندن ، ولم يكن معى غير الحبر . وكان
الليل ينمو كزغب العصفير) .

ويعتبر ، ويتمان ،

الساعة تعلن الوقت « (نيويورك -
المرأة قمامة ، والقمامة زمن يتجه إلى

كمن يضيع ويقول أشياء لاتقال . كانت
القاهرة تتأثر بيننا ورداً يجهل الأزمنة ،
وكانت الاسكندرية تختلط بصوت كفافى
وسيفيريس « هذه أيقونة بيزنطية ... » ،
قالت والزمن يلتصق على شفيتها عطراً
أحمر . كان الوقت يحدوب والتج يتكى ،
(منتصف ليلة ٦ نيسان ١٩٧١)

ونهضت فى الصباح صارخاً
قيل ساعة العودة : نيويورك !
تمزجين الأطفال بالتلج ، وتصنعين كعكة
العصر . صولتك إكسيد ، سم مما بعد
الكيمياء ، واسمك الأرق والاختناق .
سنترال بارك تولم لضحاياها ، وتحت
الشجر أشباح جثث وخناجر . ليس للريح
غير الأغصان العارية ، ليس للمسافر إلا
طريق مسدود .

ونهضت فى الصباح صارخاً : نيكسون
، كم طفلاً قتلت اليوم ؟

- « لا أهمية لهذه المسألة ! » (كالى)
- « صحيح أن هذه مشكلة . لكن أليس
صحيحاً كذلك أن هذا ينقص عدد العدو ؟
» (جنرال أمريكى)

كيف أعطى لقب نيويورك حجماً آخر ؟
هل القلب هو كذلك يوسع حدوده ؟

نيويورك - جنرال موتورز الموت ،
« سنبدل الرجال بالتاز ! » (مكنمارا)
- يجففون البحر الذى يسبح فيه الثوار ،

(الرماد)

تستغرب ؟ ألم يكن العاصي يصب في

التيسير ؟ ليكن دورنا الآن . أسمع رجة

وقصفاً . وول ستريت وهارلم يلتقيان -

يلتقى الورق والرعد ، الغبار والعصف .

ليكن دورنا ، الآن . المحار يبني أعشاشه

في موج التاريخ . الشجرة تعرف اسمها .

وثمة ثقب في جلد العالم ، شمس تغير

القناع والنهاية وتتحب في عين سوداء .

ليكن دورنا ، الآن . نقدر أن نور أسرع

من الدولار ، أن نطم الذرة ونسبح في

دماغ إلكتروني باهت أو متلائي ، فارغ أو

مليء ، وأن نتخذ من العصفور وطناً . ليكن

دورنا ، الآن . ثمة كتاب أحمر صغير

يصعد . لا الضخبة التي اهترأت تحت

الكلمات بل هذه التي تتسع وتتمو ، خشبة

الجنون الحكيم ، والمطر الذي يصحو لكي

يرث الشمس . ليكن دورنا ، الآن . نيويورك

صخرة تتدحرج فوق جبين العالم . صوتها

في ثيابك وثيابي ، فحمها يصبغ أطرافك

وأطرافي ... أستطيع أن أرى النهاية ، لكن

كيف أقنع الزمن لكي يبقيني حتى أرى ؟

ليكن دورنا ، الآن . وليسبح الزمن في ماء

هذه المعادلة :

نيويورك + نيويورك = القبر أو أي شيء

يجيء من القبر ،

نيويورك - نيويورك = الشمس .

« الساعة تعلن الوقت . » (نيويورك -

النظام بافلوف ، والناس كلاب التجارب ..

حيث الحرب الحرب الحرب !)

« الساعة تعلن الوقت » (رسالة آتية

من الشرق . طفل كتبها بشريانه . اقرأها :

الدمية لم تعد حمامة . الدمية مدفع ،

رشاش ، بندقية ... جثث في طرقات من

الضوء تصل بين هانوي والقدس ، بين

القدس والنيل) .

ويتمان ،

« الساعة تعلن الوقت » وأنا

« أرى مالم تراه وأعرف مالم تعرفه » ،

أتحرك في مساحة شاسعة من علب

تتجاوز كسراطين صفراء في محيط

من ملايين الجزر - الأشخاص ، كل

واحدة عمود بيدين وقدمين ورأس

مكسور . وأنت

« أيها المجرم ، المنفي ، المهاجر »

لم تعد إلا قبة تلبسها عصافير

لاتعرفها سماء أمريكا !

ويتمان ، ليكن دورنا الآن . أصنع من

نظراتي سلمياً . أنسج خطواتي وسادة ،

وسوف ننظر . الإنسان يموت ، لكنه أبقى

من القمر . ليكن دورنا ، الآن . أنتظر أن

يجري الفولغا بين منهاتن وكوينز . أنتظر

أن يصب هوانغ هو حيث يصب الهدسون .

هكذا ،

بين وجه يميل إلى الماريجوانا تحمله
شاشة الليل ،

ووجه يميل إلى الآي بي إم تحمله
شمس باردة ،

أجريت لبنان نهراً من الغضب ، وطلع
جبران في ضفة وطلع أدونيس في الضفة
الثانية .

وخرجت من نيويورك ، كما أخرج من
سرير :

المرأة نجمة مطفاة والسرير ينكسر
أشجاراً بلا فضاء ،

هواء يعرج ،
صليبا لا يتذكر الشوك
والآن ،

في عربة الماء الأول ، عربة الصور التي
تجرح أرسطو وديكارت أتوزع بين
الأشرفية ومكتبة رأس بيروت ، بين زهرة
الإحسان ومطبعة حايك وكمال ، حيث
تتحول الكتابة إلى نخلة والنخلة إلى يمامة .
حيث تتناسل ألف ليلة وتختفي
بثينة وليلى

حيث يسافر جميل بين الحجر والحجر ،
وما من أحد يحظى بقيس .

لكن ،
سلام لوردة الظلام والسلام
سلام لبيروت .

(١٩٧١)



في الثمانين أبدأ الثامنة عشرة . قلت
هذا أقول وأكرر ولم تسمع بيروت .

جثة هذه التي توحد بين البشرة والثوب
جثة هذه المستلقية كتاباً لأحبراً
جثة هذه التي لاتسكن في صرّف
الجسد ونحوه

جثة هذه التي تقرأ الأرض حجراً لانهراً
(نعم أحب الأمثال والحكمة ، أحياناً
إن لم تكن مهيماً ، تكن جثة !)
أقول وأكرر ،

شعري شجرة وليس بين الغصن
والغصن ، الورقة والورقة إلا أمومة الجذع .
أقول وأكرر ،

الشعر ورودة الرياح . لا الريح ، بل
المهب ، لا الدورة بل المدار . هكذا أبطل
القاعدة ، وأقيم لكل لحظة قاعدة . هكذا
أقترب ولا أخرج . أخرج ولا أعود . وأتجه
نحو أيلول والموج .

هكذا ، أحمل كوبا على كتفي وأسأل
في نيويورك : متى يصل كباسترو ؟ وبين
القاهرة ودمشق أنتظر على الطريق
المؤدى ..

... التقى غيفارا بالحرية . تغفل معها
في فراش الزمن ونامتا . وحين
استيقظ لم يجدها . ترك النوم
ودخل في الحلم ،
في بيركلي ، في بيروت وبقية الخلايا ،
حيث يتهيا كل شيء ليصير كل شيء .

خاتمى : تفكيك الأنساق المغلقة (٢)

د. عاطف أحمد

ينتقل خاتمى بعد ذلك إلى نقطة شديدة الدقة تتعلق بالمسألة الأساسية فى الفكر لسياسى والممارسة السياسية فى الإسلام وهى مسألة " التغلب " . والمعنى المعاصر للتغلب ، فيما يبدو ، هو مشروعية القوة . مما يعنى بالتالى أن منح المشروعية للأقوى والتنظير الدينى لهذه المشروعية وإقرارها عمليا ، كان وراء التاريخ السياسى للإسلام وكان بنوره سببا فى غياب الفكر السياسى فى الإسلام أو على الأقل فى ضموره .

ويتعبير خاتمى : فإن كبريات المشاكل فى تاريخنا هى هيمنة حاكمية التغلب وسلطتها على مصيرنا . هذا التغلب الذى كانت جذوره قبل الإسلام ضاربة فى عمق الحياة السياسية الإجتماعية إلى أن حظى فى أواخر العصر الساسانى بنوع من التنظير جعله يتحول إلى مدونة نظرية .

فعلى الرغم من أن قواعد سلطة التغلب قد اهتزت مع انيثاق الإسلام ، فإن الأمر لم يدم أكثر من أربعين سنة بعد ذلك إلا وقد عاد الاستبداد بانتهااء الفترة التى تعرف بالعصر الراشدى . فقد أصبح الاستبداد والقهر هما اللذان يحكمان الأمة الإسلامية ويتحكمان بها على نحو أخطر ، لكن مع قاروق هذه المرة ، تمثل بالسعى إلى توجيه هذا التغلب

والاستبداد وقهر السلطة وبنائه على أساس قواعد الدين الإسلامى ذاته (١٣٦).
وفى فضاء مثل هذا ، لم تتح الفرصة للتأمل فى المصير السياسى ، باستثناء ما حدث
مع الفارابى مؤسس الفلسفة الإسلامية ، الذى بحث فى مجال الفلسفة السياسية والفكر
المدنى (١٣٧). فبعد الفارابى ، اضمحل التفكير فى الدائرة الحياتية لهذا العالم .
وبسبب هيمنة حاكمية التغلب ومانتج عنها ، اتجه مسار البحث إلى عالم ما بعد الطبيعة
الذى لا أمد لنهايته ، حتى رأينا أنه برغم النمو الفكرى فى الإلهيات ، بل وحتى فى
الطبيعيات والطب وغيرها ، أمسى البحث الفلسفى فى المصير السياسى والبنية السياسية
للمجتمع والقيادة الاجتماعية فى حكم المهمل تقريبا (١٣٨) .
وماشاع بين المسلمين على أنه فكر سياسى ، هو ، من جهة ، ضرب من النظام العملى
(الماوردى وأبو يعلى الفراء فى " الأحكام السلطانية ") ، ومن جهة أخرى ، إحياء
واستدعاء لنماذج وأمثلة شهداها العالم قبل الإسلام (أبو الحسن العامرى وابن مسكويه
والرازى) .. ثم اكتسب هذا النوع من الفكر صيغته النهائية كمنظومة مدونة مع نظام الملك
والغزالى (نصيحة الملوك) ، وصار من جملة العقبات الأساسية التى تحول دون الفكر
الجاد فى حياة المسلمين (١٣٩) .
وبذلك فإن مانفقده على طول تاريخ الفكر السياسى - إذ قلما نلمس مايدل عليه - هو
غياب السؤال عن ماهية التغلب وكيفية الخروج منه (١٤٠) ..

**

وأحب هنا أن أضيف كلمة صغيرة إلى كلام خاتمى عن الفكر السياسى فى الإسلام
وهى تتعلق بفكر ابن خلدون الذى تجاهله تماما . ذلك أن ابن خلدون وإن كان قد تناول
الاجتماع عموما فقد كان الاجتماع السياسى ونشأة الدول وانحلالها هو الموضوع الغالب
على مقدمته ، فهو أولا كان مهتما بشكل مستقل بمسألة الاجتماع البشرى (العمران) بما
فيه الدول ، ثم أنه ثانيا تناول هذا الموضوع وفق نظرية تستمد العوامل المحددة من طبيعة
الظاهرة نفسها وليس من خارجها أيا كان . فهو أقرب فى ذلك إلى فلسفة الاجتماع
السياسى .

على أن خاتمى ، فى حدود ماورد فى كتابه ذاك ، يبدو مفكرا أصيلا ومنظرا للقضايا
التي يطرحها الواقع المعاصر على الفكر الدينى . وقد تناول تلك القضايا بتعمق وجرأة
جعلته يفرق بين الدين فى حد ذاته وبين فهمنا نحن وتفسيرنا نحن للدين الذى هو

بالضرورة فهم وتفسير بشري نسبي خاضع لكل مؤثرات الزمان والمكان وبالتالي منزوع القداسة وقابل للتبدل والتغير والخطأ والصواب . وهو بذلك إنما يقوم بتعرية العملية التي تلتبس على الكثيرين وهي أنهم يتصورون ، حينما يتحدثون عن رأى فقيه أو مفكر أو شخصية تاريخية، أن أقوالهم تلك تمثل الدين ذاته . بل هو يمد تفكيره ذاك على استقامته المنطقية فيرى أن مهمة الرسول هي الإبلاغ بما يوحى إليه ، مما يجعل أقواله وأفعاله التي ليست وحيا ، بشرية الطابع تخضع لما تخضع له أقوال البشر وأفعالهم من نسبية وقابلية الخطأ والصواب . كذلك فقد جعل العقل والمنطق هما سبيلنا إلى فهم النص الديني وتحليله مؤكدا أن الهدف من ذلك هو استكشاف الأسئلة والتفكر فى الأجوبة ، فيما يلبي احتياجات العصر . ثم أنه أفصح عن ضرورة نقد التراث بل وإعادة صياغته بوصفه مصدر الهوية الشخصية للأمة . وهو أخيرا ، دافع عن الديمقراطية دفاعا عقلانيا أصيلا يرفع التناقض بينها وبين الدين ، بل إنه يرى أن فهم الدين يتعدد ، ويتباين ، وأن الفهم المنفتح يجعله ينسجم مع الليبرالية بل ومع العلمانية .

وهو بذلك يفتتح بالفعل عملية تفكيك للنساق المعنوية المغلقة التي تتصور أنها المالكة وحدها ، للحقيقة الدينية المطلقة ، بل إنه يستشرف المستقبل الذى يتوقع ظهور آراء جديدة تطوع الدين للعصر .

ولنتأمل معا قوله : " أنا أعتقد أن الكثير من آرائنا حول الإسلام قابل للتغير والتبدل . ففهم الناس للإسلام مختلف ومتباين ، وربما ظهرت آراء جديدة تواكب الدين وتجعله معاصرا ، لكن المهم هو تهيئة الأرضية المناسبة والملائمة للتفكير والبحث السليمين " (٩٩) .

خاتمة : تفكيك النساق المغلقة

العلاقة بالآخر : الحضارة الغربية (٣ من ٣)

دخل الغرب (حضارة وثقافة) حياتنا ومجتمعاتنا سواء أردنا أم لم نرد . بل إن كثيرا من مشكلاتنا وقضايانا لا يمكن فهم أبعادها المختلفة أو تحديد كيفية التعامل معها دون أن نجد مسألة الغرب مطروحة داخلها .

من هنا كان من الطبيعي أن يتناول خاتمة مسالة الحضارة والثقافة الغربية بالتحليل والنقد محاولا اكتشاف تقاطعاتها مع الأزمات الناتجة عن ذلك وكيفية التصدى لها . فهو يرى أن الغرب بأجمعه هو حضارة ذات ثقافة خاصة ، وهذه الحضارة وهذه الثقافة قائمتا على مبادئ فكرية وقيمية خاصة ، ومن دون التعرف عليها والإحاطة بها ، تبقى

معرفتنا بالغرب معرفة سطحية وظاهرية ومضللة (٣٧).

لكنه من ناحية أخرى ينظر إلى الحضارة الغربية بوصفها موضوعا بشريا .. وعليه فهي نسبية وممكنة الزوال فثمة تساؤلات واحتياجات مهمة وتاريخية تنصب الإجابة عليها في عملية نشوء الحضارة . كما أن هناك تساؤلات واحتياجات تولد فهي ظروف زمانية ومكانية وتاريخية خاصة .. ولهذا السبب تتبدل الحضارات (٥٩).

فإذا تساءلنا عن التساؤلات والاحتياجات التي أدت إلى نشوء الحضارة الغربية واكتسابها لثقافة ذات سمات معينة أجابنا بأن : تزمت الكنيسة والنظام الفكرى العقائدى المخلق للقرون الوسطى ، والجوء إلى القوة لترسيخ النظرة الضيقة للتصور البشرى عن الدين وعن الكون ، الذى كان قد اكتسب صيغة مقدسة .. أضخى سببا فى بروز ربود فعل متطرفة أعلنت رفضها للنهج والأسلوب غير السليمين اللذين كان يمارسهما القيمون على الدين . بل لقد انتقل الكثيرون من رفض الواقع إلى نفى أركان الدين التى كانت تعد أساس ذلك الواقع .. وعلى نحو ما ، يمكن القول إن الدافع الذى كان وراء إقبال الحداثيين غير المنطقي على الدنيا وإدارة ظهورهم إلى المثال والقيمة كان وليد هذه الحالة النفسية المؤلمة (٦٢).

ويواصل الحديث فينبهنا إلى أن : علينا ألا نعد التأمل والعطش للمعرفة وحدهما السبب وراء ظهور الحضارة الحديثة وثقافتها . بل إن الكثير من الأطماع والآمال والتطلعات الدنيوية البحتة لعبت دورا فى نشوء الحضارة الحديثة . فالحرية والإخاء والمساواة - كانت فى الواقع وسيلة بيد أبناء الطبقة الجديدة لمحاربة خصومهم من الإقطاعيين والنبلاء وتحقيق تطلعاتهم وآمالهم وطموحاتهم . كذلك - فالوجه الآخر لهذه الحضرة هو الاستعمار والاضطهاد والقمع الدموى (٦٣).

وحين يعقد مقارنة بين ثقافتنا التقليدية وبين ثقافة العصور الوسطى من ناحية ، وبيننا وبين ثقافة الغرب الحديثة من ناحية ثانية يرى أن أبرز وجوه الشبه بين ثقافتنا وتقاليدنا الثقافية وبين تقاليد القرون الوسطى التى حاربها الغرب - وكان نتيجة حربه عليها ظهور الحضارة الحديثة وانتشارها - هى فى محورية الله فى فكر الإنسان واعتقاده وفى نظامه الفكرى والأخلاقى والعاطفى آنذاك . وأبرز وجوه الاختلاف بين ثقافتنا وتقاليدنا الثقافية وبين ثقافة الغرب وحضارته الحديثة هى فى تبوء الإنسان سدة المحورية (٤٨) . ذلك أن فكرة الآخرة فى العالم المتمدن المعاصر لم تعد محورية .. واقتصر اهتمام إنسان اليوم على

الحياة فى هذا العالم وفى هذه الدنيا .. فإنسان هذا العصر لا يحتاج ، لتعيين موقفه فى المجالات الاجتماعية ، إلى أى مصدر أو مرجع خارج حدود الفكر والحس البشرى وخارج خبراته التجريبية (٤٩) .

وقد شهدت الحضارة الغربية عديدا من الأزمات لكنها استطاعت احتواءها ، إلا أن الأزمة الحالية - كما يراها خاتمي - هى من نوع مختلف . ذلك أن : أزمة الحضارة المعاصرة هى " أزمة المعنويات " أى أن سبب الأزمة هو الفراغ المعنوى ، وفى الوقت الحاضر اندمجت الثقة كلية بفاعلية العقل البشرى والتجربة والعلم والنمو والتطور (١٢٠) . فذهنية إنسان اليوم وضميره ، على مشارف الألف الثالثة للميلاد ، يتجهان نحو اكتشاف الدور المعنوى للعالم والسلوك الفردى والاجتماعى للإنسان (١٢٠) .

فإذا كانت تلك هى أزمة الحضارة الغربية المعاصرة ، فكيف ساهمت تلك الحضارة فى أزمة مجتمعاتنا نحن ؟

يجيب خاتمي بأنه : إذا ما ظهرت الحضارة الجديدة وترسخت الثقافة المنسجمة معها فإن أولئك الذين كانوا فى يوم ما أصحاب حضارة أخرى تلاشت أو آلت إلى الإنحطاط ، تبقى فى أعماق أرواحهم بقايا الثقافة المنسجمة معها . وأمة كهذه ، تقف فى مهب حضارة وثقافة جديدتين . تتبلى حكما بالتناقض والتضاد لأن واقع الحياة فيها يتأثر بمتطلبات الحياة الجديدة ومعطياتها من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الأرواح والنفوس تظل متمسكة بتصورات وقيم هى ، للوهلة الأولى على الأقل ، على طرف نقيض من القيم والتصورات المنسجمة مع الحضارة الجديدة . وأزمة مجتمعاتنا الرئيسية ، الروحية والاجتماعية على حد سواء ، إنما نتجت عن هذا التضاد الذى مالم يرتفع فلن نخرج من أزماتنا .

لكن كيف يمكن تجاوز هذه الأزمة ؟

يرى خاتمي أن ذلك يمكن أن يتم من خلال معالجة جانبى الأزمة بصورة متعمقة ومتفهمة . هذان الجانبان هما : الحضارة الغربية وثقافتها الحديثة من جهة ، والتراث الإسلامى من جهة ثانية : إن أى تحول فاعل لن ينبثق فى إطار الحياة التى تنشد الرفع والتجدد ، مالم يمر فى صميم حضارة الغرب ، ويتمثل معارف الحضارة الغربية ووعيتها ، ويلمس روحها الضاجة بالتجدد . فمن لا يعرف هذه الروح ، لا يستطيع أبدا أن يحقق تغييرا نافعا فى حياته . فالشرط الأساسى للتحويل هو تجاوز الحضارة الغربية . والمراد بوعيتها هو معرفة الأسس الفكرية ومركزات الحضارة الكامنة وراء ظواهرها (١٢) .

والواقع أن خاتمی يفرق بين الحضارة وبين الثقافة . فالحضارة هي الآثار المادية للحياة الاجتماعية وجميع المراكز والمؤسسات التي تنبض بالحياة ، أى المؤسسات الاقتصادية والسياسية الصناعية وغيرها ، والتي تشكل أطر الحياة العملية الاجتماعية (٢٠) أو هي المحط الخاص للمعيشة بالمعنى العام للكلمة (أى بمعنى " أشكال تنظيم الحياة البشرية " فى مصطلح علماء الإناسة) . وهذا النمط هو حصيلة إيجاد علاقة خاصة مع الوجود ، ويتجلى فى الإجابة عن التساؤلات ، وفى تلبية الاحتياجات التي تظهر إلى الوجود بوحى من هذه العلاقة (٤٥).

هذا من ناحية الحضارة الغربية الحديثة ، أما من ناحية التراث فالمسألة تتعلق بالثقافة والهوية . وخاتمی يعرف الثقافة بأنها المعتقدات والعادات والتقاليد والتراث الفكرى والعاطفى الذى تمتد جذوره فى المجتمع (٢٠) . بينما التقليد هو الثقافة الموجودة فى مجتمع امتلك حضارة ذات يوم ثم بادت تلك الحضارة وبقيت ثقافتها أو آثارها البارزة على الأقل (٤٥) .

والتراث هو معين الهوية التاريخية والاجتماعية للأمم ، وبخاصة الأمة التى لها حضارة متميزة وثقافة غنية . فالتراث تجل لثقافة المجتمع ولماجمع بدون ثقافة . وإذا ما قدر لأمة أن تتغير فإنه ينبغى لها فى البدء أن تستشعر وجودها وشخصيتها من خلال ارتكازها إلى هويتها التاريخية ، لكى تتمكن من الانطلاق منها (٦٤ - ٦٥) . وإذا كان نقد التراث وإعادة صياغته أمراً ضرورياً - وهو ضرورى بالفعل - فإن الأمة القادرة على ذلك هي التى تمتلك هوية .. وعليه فلا مفر من الاتكاء على التراث حتى فى الصراع معه (٦٥ - ٦٦) .

والمسألة المهمة فى كل ذلك هي الوعى المستمر بأن : التراث أيضا ، كما هي الحضارة ، شأن بشري يستحق التغيير . فهو نتاج بشري متأثر بالظروف الاجتماعية والتاريخية للمجتمعات ، وبالتالي فهو عرضة للتغيير وليس مقدسا وخالدا (٦٦) .

خلاصة القول إنه : فى الغد ، سوف تخطو البشرية خطوات أبعد مما وصلت إليه حضارة اليوم .. فلماذا إذن لا نتطلع إلى الحضارة القادمة ، ونبدع كل نوع من التغيير ينسجم معها . ومن الطبيعى أن رؤية كهذه تطلق عالياً ، مبنية ومسبوقة بنظرتين نقديتين : أولاهما : النظرة النقدية للتراث والاستعداد لتقبل التغيير فيه .

والثانية : هي النظرة النقدية للحدثة بوصفها مرحلة عابرة فى تاريخ حياة الإنسان . فلم لانحاول إيجاد علاقة جديدة مع الوجود بذهابنا إلى أبعد من الحاضر ، وذلك

بالتسلح بنقد الحداثة والتراث معا ، وأن نكون أصحاب رؤية جديدة نقيم على ضوءها حضارة جديدة (٧٠ - ٧١) .

**

كانت تلك رؤية خاتمي للحضارة والثقافة الغربية والموقف منها . وأود هنا أن أبدي بعض الملاحظات حول تلك الرؤية أو جزها في عدة نقاط :

تختص النقطة الأولى بعوامل نشأة الحضارة . فالواقع أن خاتمي يركز في تفسيره لنشأة الحضارة الأوربية على أنها كانت استجابة لتساولات واحتياجات تاريخية وأنها قامت على مبادئ فكرية وقيمية معينة . ورغم أن ذلك يمثل فعلا أحد جوانب العملية الحضارية فإن ثمة جوانب أخرى عديدة وربما كانت أكثر تأثيرا في نشأتها . فتحلل النظام الإقطاعي ونمو المدن واتساع نطاق النشاط التجاري ، الداخلي والخارجي والكشوف الجغرافية ، وبرز الحاجة إلى الإنتاج السلعي الواسع نسبيا لتلبية الطلب المتزايد في الأسواق والتراكم الأولى لرأس المال والتحول الصناعي من الصناعات اليدوية المنزلية (العائلية) إلى المصنع المستقل الذي يعتمد على الآلات وعلى العمالة المتحررة وترافق تلك العمليات مع الاكتشافات والتطورات العلمية والتطبيقية والسيطرة على الأسواق ومصادر المواد الخام في الخارج : كل ذلك وغيره من العوامل أدى إلى ترافق مع تطورات في النظرة إلى الفرد وإلى العمل وفي أسلوب الحياة والقيم وطرق التفكير . فهذه العوامل المتداخلة والمتشابكة ومتعددة المستويات أدت في المحصلة النهائية إلى نشأة الرأسمالية الصناعية وإلى تكون الحضارة الغربية بالتالي . فالمسألة إذن تبدو أكثر تعقيدا مما هي لدى خاتمي .

أما النقطة الثانية فتتعلق بمسألة العلمانية . فعلى الرغم من أن خاتمي لا يشير إليها تفصيلا فإنه يعرض للطبيعة العلمانية للحضارة الغربية على أنها سمة عارضة

نشأت من ظروف خاصة تتعلق بموقف الكنيسة والإقطاع الأوربي . بينما لو فهمنا العلمانية بايجاز بوصفها استقلال العقل ، في معالجته للواقع الإنساني ، عن أية سلطة معرفية ذات مرجعية فوق بشرية . فسندرك إلى أي مدى هي مرتبطة بالتطور العملي والتحول الصناعي . وقرائنا في تاريخ تطور الظاهرة الدينية تشير إلى أن التفسير الديني لمختلف الظواهر يضيق نطاقه كلما اتسع نطاق المعرفة العلمية بهذه الظواهر ونطاق السيطرة عليها ، سواء أكانت تتعلق بالواقع الإنساني أم الطبيعي . والعلمانية هنا ليست ضد الدين في حد ذاته ، طالما ظل الدين داخل نطاقه الطبيعي أي نطاق المعتقد والممارسة

الشخصية التي لا تتجاوز ذلك إلى تدين الواقع الاجتماعى بمختلف مجالاته .
وتتعلق النقطة الثالثة لمفهوم الحضارة ، إذا يمكن النظر إلى الحضارة فى تحقیقاتها الخاصة فى مجتمعات معينة لفترة تاريخية معينة ، فنرى أن ثمة حضارات عديدة ذات دورات تشهد ازدهارها وأفولها . لكن يمكن النظر إلى الحضارة البشرية فى إطار أوسع بوصفها عملية تاريخية مستمرة بدأت باستقلال النوع الإنسانى عن المملكة الحيوانية واكتسابه لخصائص منفردة شهدت تطورات مستمرة ذات طبيعة ارتقائية على جميع المستويات . وهى عملية تجرى بفعل الممارسة البشرية والاجتماعية وفعالية الإنسان فى اكتشاف الطبيعة وتحولها والسيطرة عليها الأمر الذى لايحول الطبيعة فحسب بل يطور الخصائص البشرية ذاتها . فنقاط التحول الحضارى التى تمثلت مثلا فى اكتشاف النار والزراعة واللغة والكتابة والصناعة وما إلى ذلك ، لا تعرف دورات زمنية بل تتسم بالتراكم وبقابلية الانتقال والانتشار والتطور المستمر . ولعل التحول الصناعى والتكنولوجى والتطور العلمى هو ما يميز الحضارة الحديثة التى حدث أن نشأت تاريخيا فى أوروبا والتى هى إنجاز إنسانى عام لا يقبل التراجع عنه حتى لو تراجعت الخصائص الاجتماعية والثقافية المصاحبة له .

أما النقطة الرابعة والأخيرة فهى تتعلق بمسألة أزمة الحضارة الغربية . فخاتمى يشارك الكثيرين فى توصيف تلك الأزمة بأنها أزمة معنويات وقيم . لكن خاتمى نفسه هو الذى يشهد بروح الحداثة الأوربية الضاجة بالتجديد ويرى أن علينا أن نكتسبها حتى نكون فاعلين فى حياة مجتمعاتنا . وربما كان من الأصوب أن ننسب الأزمة إلى مجال الثقافة أو الإدارة الاجتماعية للمجال الاقتصادى ، من أن ننسبها إلى الأسس الحضارية ذاتها . على أن ما تحدث عنه خاتمى بوصفه أحد شواهد الأزمة مثل انعدام الثقة بفاعلية العقل والتجربة والعلم والتطور ، إنما يعبر عن قراءة خارجية لما عرف بأزمة العلوم الطبيعية ولما عرف بموجة مابعد الحداثة . وكليهما كان أزمة نمو . أدت الأولى إلى التطورات العلمية التكنولوجية المتقدمة وأدت الثانية - أو فى سبيلها إلى ذلك - إلى تفكيك الأنساق الفكرية المغلقة لفتحها أو لإلغاء مكوناتها .

وجدير بالملاحظة أن مايفعله خاتمى حاليا فى الفكر الدينى يقترب كثيرا من ذلك . فهو يقوم فى واقع الأمر بتفكيك الأنساق العقائدية الدينية المغلقة حتى تنفتح إلى مكوناتها المفردة التى يتم تناولها بعقل نقدى يعيد صياغتها من جديد .

صفحات من كتاب : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية

(١٢)

الاستشراق .. الفلسفة بين العنصرية ونقضها

حسين مروة

هذا هو الجزء الثاني من موضوع " الاستشراق " كما حله المفكر " حسين مروة " في كتابه التأسيس للنزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ووضعه في سياق ثقافي تاريخي كانت قد ظهرت فيه النظريات العرقية العنصرية المعادية لشعوب المستعمرات باعتبارها شعوبا أدنى ولذلك كان من الضروري استعمارها طبقا للغزاة ومفكرهم لأن طريق التفكير عند الإنسان العربي هي أرقى منها عند الإنسان الشرقي كما زعموا .

وقد أبطل العلم الحديث فكرة تقسيم البشر على أساس الجنس أو الفكر أو الخصائص العنصرية ، وهي مسألة أصبح بطلانها من بديهيات العلم المعاصر الذي توصل أيضا إلى وحدة الثقافة البشرية التي تظهر بأشكال متناقضة . ذلك أن التفكير البشري شرقيا كان أم غربيا هو عنصر من عناصر الوعي الذي هو عبارة عن النتاج التاريخي لتطور المادة ، وأن التفكير هو في خاتمة المطاف انعكاس للوجود.

قبل المستشرق بكر ، كان الفيلسوف الفرنسي أرنست رينان (١٨٢٣ - ١٨٩٢) قد وضع « نظرية الجنس » كأساس مباشر لأحكامه المعروفة على « الفلسفة العربية » (١) . فهو ينقل نتائج دراساته في التاريخ المقارن للغات السامية إلى الدراسة الفلسفية ، إذ اتجهت مباحثه في حقل اللغات السامية إلى الأخذ بما كان شائعاً لدى علماء اللغات الأوروبيين في عصره من تصنيف الشعوب إلى سامية وآرية ، بناء على ما وجدوه من تشابه بين اللغة السنسكريتية واللغات الأوروبية ، فألحقوا الشعوب التي ترجع لغاتها إلى أصل سنسكريتي ، كلفة البراهمة في الهند ، « بفصيلة » الشعوب الآرية (كالشعوب الأوروبية) ، وارجعوا الشعوب الأخرى التي يختلف أصل لغاتها عن هذا الأصل (كالعرب) إلى « فصيلة » بشرية أخرى أطلقوا عليها اسم « الجنس السامي » . غير أن رينان أضاف إلى هذا التصنيف البشري القائم على التصنيف اللغوي « نظرية » التفاضل بين « الفصيلتين » من حيث المرتبة الحضارية والقابليات العقلية ، فجعل « الجنس الآري » أفضل من « الجنس السامي » . ذلك ما يصرح به رينان متبجحاً حين يقول إنه أول من قرر أن الجنس السامي أدنى مرتبة من الجنس الآري (٢) . إن « نظرية » التفاضل بين « الأجناس » البشرية هذه ، هي نفسها التي أصبحت ، في مابعد ، الأساس « النظري » لأيديولوجية النازية الهتلرية المعادية للعلم وللإنسان . :

إن أحكام رينان على « الفلسفة العربية » أصبحت مستفيضة الشهرة . ولعله أول من أشاع في الغرب ، أثناء القرن التاسع عشر ، تلك الموضوعية القائلة بأنه من الخطأ أن يطلق على فلسفة اليونان المنقولة إلى العربية اسم « فلسفة عربية » ، لأن ما يطلق عليه هذا الاسم ليس أكثر من كونه « مجموعة من التصانيف التي وضعت عن رد فعل حيال العروبية في أبعد أقسام الامبراطورية الإسلامية عن جزيرة العرب كسمرقند وبخارا وقرطبة ومراكش . » وقد كتبت هذه الفلسفة بالعربية لأن هذه اللغة غدت لسان العلم والدين في جميع البلاد الإسلامية ، وهذا كل ما في الأمر » (٣) . بل ويتصدى رينان لدحض ما يقال من أن العرب فضلوا أرسطو على غيره من فلاسفة اليونان ، زاعماً أنه لم يقع منهم تفضيل ، لأن التفضيل يقتصر بالاختيار ، ولم يكن للعرب « خيار بعد تفكير » ، « وذلك أن العرب انتحلوا الثقافة اليونانية كما انتهت إليهم .. » (٤) . وفي « التنبيه » الذي صدرت به الطبعة الثانية من كتابه « ابن رشد والرشدية » ، أبدى رينان إصراره على آرائه تلك قائلاً « إن العرب لم يصنعوا غير انتحال مجموع الموسوعة اليونانية كما عول عليه العالم بأسره حوالى القرن السابع والقرن الثامن » .

ليس ما يهمني هنا الرأي يحد ذاته بشأن الفلسفة العربية ، بل المهم الآن مستند هذا الرأي ، أي

الأساس النظرى له . وقد أوضح رينان مستنده فى مقدمة الطبعة الأولى (٥) لكتابه ذات ، حيث يفصح عنه صراحة بالقول : « .. وليس العرق السامى هو ماينبغى لنا أن نطالبه بدروس فى الفلسفة ، ومن غرائب النصيب أن لاينتج هذا العرق ، الذى استطاع أن يطبع على بدائعه الدينية اسمى سمات القوة ، أقل ما يكون من بواكير خاصة به فى حقل الفلسفة ، ولم تكن الفلسفة لدى الساميين غير استعارة خارجية صرفة خالية من كبير خصب ، غير اقتداء بالفلسفة اليونانية .. » (٦).

(ج) إن خطر « النظرية » العرقية هذه كونها ظهرت كختيار فكرى لم يكن شأن رينان فيه سوى شأن « المنظر » البارز ، لتصبح فى دراسات استشراقية بعده أحد الأسس المعتمدة للأيدولوجية الإمبريالية . يتمثل هذا التيار . بعد رينان ، بفريق من المستشرقين الغربيين يبرز فى مقدمتهم ليون غوتيه L. Gauthier . الأستاذ السابق للتاريخ فى جامعة الجزائر ، و « المهلل المشهور للحكم الاستعمارى » (٧) ، والذى أضاف إلى موضوعه رينان عن السامية والآرية تحديدات جديدة لتمييز « العقل السامى » من « العقل الآرى » بأن الأول غير قادر إلا على رؤية الأشياء متفرقة غير مترابطة ، وأن الثانى هو القادر على جمعها والربط بينها مركبة منسجمة (٨) . وعلى أساس هذا التحديد العرقى الاعتبارى يضع الإسلام ، كدين سامى قوى السامية معارضا للفلسفة اليونانية ، كفلسفة آرية قوية الآرية ، ثم يرسم الفلاسفة الإسلاميين كموقفين بين هذين المتعارضين بهارة جعلت من محاولتهم تلك عملا طريفا استمدوا عناصره من الفلسفة اليونانية نفسها ، لأنه ليس إلا التفكير الآرى يحاول عقد الاتصال ، بالتدرج والتسلسل ، بين فكرين متعارضين : فكر الإسلام القائم على الفصل ، وفكر اليونان القائم على الوصل (٩) ، وعلى ذلك الأساس العرقى الاستعمارى نفسه يبنى غوتيه حكمه على الشعب المغربى بأنه ، بين عناصر البيض فى حوض البحر المتوسط ، هو العنصر المتخلف عن القافلة الذىبقى بعيدا إلى الوراء » (١٠) . ومن يجرى فى هذا التيار من المستشرقين الغربيين : كريستيان لسن Chrestian Lassen (١٨٧٦ -) المستشرق الألماني المعروف بتصنيفه الشعوب إلى سامية وآرية وعدائه « للجنس السامى » (١١) . والمستشرق برهيه طريقة « رينان » بأنهم كتبوا أعمالهم الفلسفية بالعربية بالرغم من أن معظمهم ليس من أصل سامى ، بل من أصل آرى ، وأنهم لذلك بحثوا عن موضوعاتهم فى الفكر اليونانى ، كما بحثوا عنها فى الأفكار المزدكية فى فارس التى تفتزج بالأفكار الهندية (١٢) ، والمستشرق سنتلانا صاحب المحاضرات المعروفة فى الجامعة المصرية عن تاريخ الفلسفة (١٣) . فهو أيضا ينطلق ، فى تفسيره تاريخ الفلسفة

والتاريخ الإسلامى ، من منطلق عرقى حين هو يقول ، مثلا ، فى تفسير مفهوم الإسلام : « .. هذا الاستسلام المطلق فى كل شئ ، وهو طابع الساميين الأصيل غالبا ، إنما هو شعار الإسلام وميزته بين الشعوب . ولعل الإدراك الغامض لوجود علاقة مشابهة بين هذه التعاليم وبين الغريزة الدينية التى تميز الشعب العربى ، هى التى دعت إلى إعلان محمد أنه محبى دين إبراهيم الحقيقى الأصيل وكونه خاتم النبيين ... » (١٤)

إن تقسيم البشر على أساس « الجنس » والخصائص العنصرية ، مسألة أصبح بطلانها من بديهيات العلم المعاصر ، فليست بنا حاجة إلى الوقوف عندها . وفى المراجع العلمية المختصة تفاصيل وأقنية تدحضها . ولعل أقرب تناولا للقارئ فى هذا الموضوع أن يرجع إلى كتاب « المشكلة العنصرية فى الإسلام » (١٥) الصادر حديثا بالعربية . وفى الكتاب تلخيص للحقائق التى توصل إليها علماء الأنثروبولوجيا وعلماء الاجتماع وعلماء النفس المحدثون ، حتى البرجوازيون منهم ، فى دحض كل نظريات « الجنس » العنصرية من الأساس . ولكن لا بد من الحذر هنا . فإن اضطراب هؤلاء العلماء البرجوازيون لنفض أيديهم من النظريات العنصرية بفضل ماكشفتهم حقائق العلم المعاصر ، لا يعنى نفى أيديهم من الأبعاد الاجتماعية لتلك النظريات فى مجال الصراع الطبقي .

ثانيا . الاتجاه القائم على « نظرية » مركزية الفلسفة فى الغرب دون الشرق . ربما كانت هذه شكلا آخر لنظرية التصنيف « الجنسى » لشعوب العالم ، ولكنه شكل متميز بأن جذوره المعرفية تختلف عن الجذور المعرفية « لنظرية الجنس » ، وإن كانت الجذور الطبقية والسياسية ليست مختلفة . فإن « نظرية مركزية الفلسفة » ترجع ، من حيث جذورها المعرفية ، إلى ما هو ملحوظ أثناء دراسة تاريخ الثقافة البشرية من أن وحدة هذه الثقافة تظهر بأشكال تبدو متناقضة . لذلك يسهل جدا إضفاء الطابع المطلق على الخصائص المميزة لكل من الثقافات الوطنية ، وإضفاء الطابع المطلق أيضا على الفوارق بين هذه الثقافات ، بحيث يمكن أن تبنى على هذا الأساس « نظرية » كاملة ، كما حدث بالفعل لدى الفلاسفة والمفكرين الأوروبيين فى القرن التاسع عشر . من هنا رأينا « هيغل » (١٧٧٠ - ١٨٣١) يطلق حكمة الاقنى على الفلسفة الشرقية :

« إن ما نطلق عليه اسم الفلسفة الشرقية يشكل بالأساس - إلى حد كبير جدا - الطريقة الدينية للتصورات ، والآراء الدينية ، لدى الشعوب الشرقية ، وهى التصورات والآراء التى تفهم أول

وهلة أنها فلسفة » (١٦). لا بد أن نأخذ بالحسبان هنا أن لهذا الحكم أساسا آخر عند هيجل ، هو موقفه من العلاقة بين الدين والفلسفة . فقد كان يرى أن الدين قد ظهر قبل الفلسفة تاريخيا لتعبر به الشعوب عن تصوراتها لجوهر الكون وماهية الطبيعة و« الروح المطلقة » وعلاقة الإنسان بها ، وأن الدين - من حيث هو أسبق تاريخيا من الفلسفة - يعتبر أول شكل لمعرفة الروح المطلقة ذاتها. ولكن هيجل يرى ، مع ذلك ، أن تاريخ الفلسفة يجب أن لا يشمل تاريخ الأديان ، لأنه وإن كانت بين الدين والفلسفة صفات مشتركة ، هناك صفات متفارقة بينهما ، أظهرها أن موقف الفلسفة من موضوعها يتخذ شكل الوعى المفكر ، فى حين يتخذ الدين شكل الملامسة للموضوع بطريقة الانجذاب الى العقل الأعلى . يقول هيجل إن الشكل الذى يفضله وحده يدخل مضمون « العام » بحد ذاته ساحة الفلسفة ، هو التفكير ، أى الشكل العام المطلق للتفكير . أما الدين فيظهر فيه المضمون نفسه بفضل الشكل الفنى ، بالتأمل الخارجى المباشر ، وبعد ذلك بالتصور والشعور (١٧). ولكن الفلسفة - عند هيجل - أعلى من الدين ، لأنها تدرك « الروح المطلقة » بشكل أكثر شبيها « بالروح » . أما العناصر الفلسفية الكائنة فى الدين ، فيرى أنها لا تدخل فى الفلسفة ، لأننا - كما يقول - نأخذ بوجهة النظر التى تهتم بالفلسفة ، لا بالعناصر الفلسفية بصورة مطلقة ، ولا بالأفكار الكائنة المستترة فى الأساطير . من هنا كان يقول هيجل بوجود شطب الفلسفة الشرقية من تاريخ الفلسفة ، لأنها وإن كانت - أى الفلسفة الشرقية - تشتمل على بعض الأفكار العميقة ، هى تشتمل على هذه الأفكار بشكلها المستتر . وقد بقى مصرا على هذا الموقف من الفلسفة الشرقية ، إذ قال مرة ثانية : « لا بد من شطب الفكر الشرقى من تاريخ الفلسفة . ولكننى سأقدم ببعض الملاحظات عنه . فى السابق كنت ألتزم الصمت تجاهه اطلاقا . وفى الفترة الأخيرة فقط أتيح لنا مجال الحكم عليه (أى على الفكر الشرقى) . »

نقول : لا بد أن نأخذ بالحسبان هذا الأساس لحكم هيجل على الفلسفة الشرقية . ولكن هناك أمرا آخر يجب أن نراه قائما فى أساس هذا الحكم . قد يبدو أن وراء ذلك نقضا فى إطلاع هيجل على الأصول والمصادر الحقيقية للفلسفة الشرقية . إذا كان هذا النقص كائنا بالفعل فليس هيجل معذورا أن يسمح به لنفسه . فى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، حين كان يلقى محاضراته فى تاريخ الفلسفة ، كانت المعطيات المتوفرة فى أوروبا عن الثقافات الشرقية ، بما فيها من فلسفات ، كافية للحكم الصحيح بشأن هذه الفلسفات ، ولتكوين الفكرة السليمة عن تطور

الفلسفة فى الشرق . هذا يعنى أن الأمر لا يكمن فى قلة المصادر أو نقص المعرفة بها ، بل يكمن فى منهج هيغل الفلسفى وفى أسلوب البحث عنده . على أن فهمه للفلسفة ، بمعناها الضارم ، كان متأثراً بالمواقف الفلسفية التى سادت أوروبا فى عهده ، وهى مواقف الفلاسفة البرجوازيين فى أوروبا الغربية من مسألة طرق التفكير فى بلدان الشرق وبلدان الغرب . فإن الأدبيات البرجوازية . خلال كثير من العقود ، كانت تسودها الموضوعة القائلة بالتناقض بين طرق التفكير عند الإنسان الشرقى وطرق التفكير عند الإنسان الغربى . وبناء على هذه الموضوعة قالوا بأن طريقة تفكير الشعوب الشرقية تتميز بكونها غير عقلانية ، تركيبية ، استبطيقية (حسية) ، وإن طريقة تفكير الشعوب الغربية عقلانية ، تحليلية . ومن الطبيعى أن يميزوا . بهذا المقياس نفسه . النتائج الفكرية لكل من الطريقتين بالنسبة لنتائج الأخرى ، ومن الطبيعى أيضاً أن تنال الفلسفة نصيبها من هذا التمييز . بهذا الاتجاه ذهب العالم الاجتماعى الأمريكى « نور تراب » فى كتابه « لقاء الشرق والغرب » والكاتب الألمانى W . HAAS بالانجليزية ، وغيرهما كثيرون .

إن مشكلة أنصار مركزية أوروبا فى الفلسفة ، هى أنهم - أولاً - فرضوا صفة التناقض على مسألة الصلة بين طرق التفكير الشرقية وطرق التفكير الغربية ، وثانياً ، أهملوا طابع الوحدة فى طرق التفكير البشرى ، واضفوا الطابع المطلق على الفوارق الكائنة بينها فعلاً ، كما سنوضح ذلك . فهل كانت الجذور المعرفية وحدها أساساً « لنظرية » المركزية هذه ، أى مايتعلق بالطابع المعقد والمتناقض للمعرفة ، أم يكمن وراءها أيضاً مستند أيديولوجى ؟ . الواقع أن الجذور المعرفية وحدها لا تقدم التفسير الواقعى الكامل لهذا الاتجاه . فإن « نظرية المركزية » تستند كذلك . بدرجة أولى - إلى جذور طبقية ، أى إلى أساس أيديولوجى . ذلك بأن الرأسمالية فى ظروف تطورها إلى إمبريالية ، كانت بها حاجة إلى « تبرير » فكرى وأيديولوجى لسيطرتها فى آسيا وأفريقيا أكثر من حاجتها إلى « التبرير » السياسى . ففى تلك الظروف كانت الموضوعة البرجوازية القائلة بطابع اللاعقلانية والجدسية والدينية للثقافة الشرقية ، بوجه عام ، تؤدى وظائف سياسية معينة . ومن الطبيعى أن الأوروبي « العقلانى » قد حصل على « التبرير » لسيطرته على الآسيوى « اللاعقلانى » . وأما الآن ، فالبرغم من أن الفلاسفة البرجوازيين أمثال « نور تراب » يظلون متمسكين « بنظرية مركزية » أوروبا ، ينبغى على أنصار هذه « النظرية » أن يبحثوا عن حجج جديدة للدفاع عنها ، لأن « نظريتهم » هذه بشكلها الكلاسيكى لا تستطيع فى الظروف الجديدة تبرير نفسها أمام « البراغماتية » . على أن ظروفنا سابقة قد أحدثت بعض

التعديل فى « النظرية » إذ برزت مقاييس جديدة فى مسألة مركزية الفلسفة . فإنه حين كان يصعب انضمام أمريكا إلى أوروبا . وحين كان هناك ميل إلى ضم أمريكا إلى دائرة مركزية للفلسفة ، ولاتستطيع الأفراد بدائرة مركزية تحتويها وحدها ، برزت فكرة « المركزية الغربية » بدل « المركزية الأوروبية » فى الفلسفة لكي تشمل الدائرة كلا من أوروبا وأمريكا .

ولكن فى ظروف النهوض الشامل للحركات القومية التحررية فى آسيا وأفريقيا ، كان من الطبيعي أن تبرز ظاهرة جديدة تعارض « المركزية الغربية » بمركزية مقابلة لها باسم « المركزية الشرقية » ، أو « مركزية آسيا وأفريقيا » . إن لهذه الظاهرة الجديدة المعارضة أيضا جذورها المعرفية وجذورها الاجتماعية . أما المعرفية فهى شبيهة بتلك التى خرجت منها « المركزية الغربية » وأما الاجتماعية فمرجعها إلى عملية نهوض شعوب آسيا وأفريقيا التى كانت فى العصور القديمة مراكز لنشوء الحضارة البشرية . ولكن ، ينبغى ملاحظة أن الناس الذين يمثلون هذا الميل إلى مركزية الفارتين ، ليسوا - بالطبع - ممثلى الطبقة العاملة ، بل هم من ممثلى البرجوازية والبرجوازية الصغيرة وطبقة الاقطاعيين وكبار الملاكين . إن ماتتجلى به نظرية مركزية آسيا وأفريقيا هو - بالأكثر - المبالغة بدور ثقافة الشرق وفلسفته فى تطور الفلسفة الأوروبية ، حتى فى تطور الماركسية منها ، كما تتجلى هذه النظرية بإضفاء الطابع المطلق على العناصر الدينية والصوفية فى الثقافات الوطنية لبلدان الشرق وأفريقيا . وقد ذكرنا سابقا مثالا على ذلك من تقرير شريف الباكستاني (١٩٥١) إلى المؤتمر العالمى الثانى عشر للفلسفة (١٨) . ونذكر الآن مثالا آخر من أفكار الشاعر الفيلسوف « ليوبولد سنغور » رئيس الدولة السنغالية الحاضر . فقد ورد فى تفسير سنغور لمفهوم « الزنجية » عنده ، إنها - أى « الزنجية » أو « الزنوجة » - عبارة عن المجموعة الكلية لقيم الحضارة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تميز الشعوب السوداء ، أو العالم الزنجى الأفريقى . ويقول إن هذه القيم كلها خلقت - أساسا - بالعقل الخدسى ، لإنه العقل الذى يدخل الصراع ويعبر عن نفسه من خلال العواطف وبطريقة التخلّى عن نفسه وطريقة اندماج الذات بالموضوع ، وبطريق الأساطير التى هى النماذج الأولية للروح الجماعية .. وأخيرا ، بالإضافة إلى كل ذلك : بطريق الإيقاعية البدائية المنسجمة مع إيقاعية الكون ، أو - بعبارة ثانية : الشعور بالصلة مع الطبيعة ، وموهبة خلق الأساطير والإيقاع . هاهى دى . يقول سنغور . العناصر الجوهرية للفلسفة الزنجية التى بإمكانكم أن تجدوا أثرها فى كل عمل وكل نشاط للانسان الأسود (١٩)

بعد أن نقرأ هذا الكلام ، ينطرح لدينا سؤال : ماتقدير سنغور للفلسفات العقلانية التى

تختلف عن الفلسفة الزنجية انطلاقاً من تعريفه المذكور لهذه الفلسفة الأخيرة ؟ . يقول سنغور بهذا الصدد : « إن حضارة العقل التحليلي تبرز قدرة على خلق عالم الآلات المحرومة دفء الإنسان » أو - كما يقول - إن الفلسفة الزنجية عبارة عن الفلسفة الإنسانية ، أما الفلسفات الأوروبية فهي ليست شيئاً سوى كونها معادية للإنسانية . ثم يضع سنغور الماركسية قمة للعقلانية الأوروبية (٢٠) . يعلق أحد الفلاسفة السوفييتيين (٢١) على هذا الكلام قائلاً : إن خطر هذه الأفكار كونها تتخذ عندهم منزلة القانون . فإذا اتخذت هذه المنزلة المطلقة ، كما يتضح من كلام سنغور ، فإن الخطر الذي يشير إليه التعليق وارد بالفعل ، وهو خطر قيام موقف عنصري لمحاربة موقف عنصري مقابل له وبذلك يصبح من العسير أن نأخذ بتفسير جان بول سارتر في تقديمه لمنتخب الشعر الأفريقي الذي أصدره سنغور نفسه عام ١٩٤٨ . إن سارتر يعترف أن « الزنوجة عنصرية » ولكنه يصفها بأنها « معادية لعنصرية » ، لأنها في رأيه « تمثل لحظة النفي ورد فعل مركب SYNTHESE التفوق والامتياز الأبيض ، وأنها القضية - الضد Antithese في تسلسل جدلي يؤدي إلى مركب نهائي يتمخض بدوره عن إنسانية عامة خالية من العنصرية » (٢٢) . أن العنصرية لا تكون ولن تكون إلا عنصرية ، ومن الخيال الشعري أن نتصور معادلة من هذا النوع تتمخض عن إنسانية خالية من العنصرية ، وكلام سنغور في مفهوم « الزنوجة » وفي الموقف من الفلسفات الأوروبية بوجه مطلق ، يؤيد ذلك .

والواقع أن ظهور نظرية مركزية آسيا وأفريقيا ، في الظروف العالمية المعاصرة ، أي ظروف حركة التحرر الوطني والحركة العمالية في البلدان الرأسمالية ، لا يساعد إطلاقاً على تلاحم الحركة الثورية العالمية . إن الخطأ المبدئي في أسلوب البحث هذا (مركزية الفلسفة) يكمن في عدم القدرة على اكتشاف الصلة المتبادلة في ما بين الفلسفة الوطنية والفلسفة العالمية .

إن الرد على نظرية المركزية الأوروبية أو الغربية للفلسفة ، التي روجت لها الحركة الامتشارية الغربية ، وعلى نقيضتها (المركزية الشرقية ، أو الآسيو - أفريقية) هو أن البشرية ، سواء أكانت في الشرق أم في الغرب ، موحدة بوحدة وجودها الذي تفعل فيه القوانين الموضوعية الواحدة . وهذه الوحدة تظهر في وحدة ظروف صيرورة الإنسان والمحافظة على وجوده . وقبل هذه وتلك : وحدة المهدات والظروف الأساسية لنشاط الإنسان العملي . إن وحدة الوجود المادي للبشرية ، هي التي تحدد - بدورها - الوحدة المبدئية لوجودها الفكري أو الروحي ، أي وحدة طرق التفكير ونتائجها . لذا لا يمكن أن نوافق على القول بأن التفكير الغربي هو فلسفي أكثر من التفكير الشرقي ، أو

بالعكس . فإنه من الواضح أن تفكير شعوب الشرق وتفكير شعوب الغرب يلتقيان في وحدة عامة لطريقة التفكير ، وأن هذه الوحدة تتجلى في عدة مظاهر . منها مثلا : إن التفكير البشرى ، شرقيا كان أم غربيا ، هو عنصر من عناصر الرعى الذى هو عبارة عن النتائج التاريخى لتطور المادة ، وأن التفكير - كذلك - شرقيا كان أم غربيا ، هو انعكاس للوجود ، وإنه - فى الشرق كما فى الغرب - ينتظم من عناصر متماثلة . إن كل هذه الحقائق الواقعية تخلق إمكان عقد صلات التفاهم والتفاعل بين شعوب الشرق وشعوب الغرب وبين ثقافات كل منها .

ولكن للمسألة جانب آخر هو فى أساسها أيضا : أن وحدة التفكير البشرى على النحو المتقدم ، لايعنى أن طريقة التفكير واحدة كليا ، ومنسجمة انسجاما كاملا . بل ينبغى أن ننظر فى مسألة طرق التفكير على نحو ماننظر فى مسألة وحدة الأضداد والتناقض بينها . أى أنه مع وجود الوحدة توجد الفوارق . ولكن علينا أن نتحدث هنا عن الخصائص المميزة لكل طريقة من طرق التفكير ، لا عن الفوارق نفسها . أن هذه الخصائص تظهر ، قبل كل شىء ، فى خاصة العلاقة بين العناصر المتماثلة فى تركيب التفكير . وفى هذا المجال يتجلى دياكتيك العلاقة بين العام والخاص . بمعنى أن كل طريقة للتفكير هى فريدة من نوعها (خاصة) ، وهى فى الوقت نفسه عامة . من هنا لا بد من إيضاح مفهومنا عما سميناه ، منذ قليل ، الفلسفة العالمية :

حين نقول « الفلسفة العالمية » لانعنى النظر إليها فى كل مرحلة من تطورها التاريخى بوصف كونها مجموعة بسيطة للفلسفات الوطنية أو الإقليميه ، بالرغم من أنها تتكون - طبعا - من منجزات هذه الفلسفات ذاتها . بل الواقع أن الفلسفة العالمية لم تكن فى أية مرحلة سابقة ، وليست هى فى المرحلة الحاضرة ، فلسفة للعالم أجمع . فانه بسبب من التفاوت فى التطور التاريخى للبشرية ، الذى ينعكس تفاوتاً فى تطورها الثقافى ، كانت تظهر فى كل مرحلة مجموعة معينة من البلدان تؤدى دورا رئيسا فى تطور الفكر البشرى فى هذه المرحلة بعينها . والفلسفة فى هذه البلدان كأنها تستخلص فى نفسها كل تطور الفكر الفلسفى فى تلك المرحلة . لذلك نقول إنه بالرغم من كون الفلسفة بالذات لم تكن فلسفة العالم بأسره ، كانت تظهر كفلسفة عالمية .. ولعل العجل قصد هذا المعنى حين قال انه « فى العصور الحديثة مثلا كانت فرنسا وألمانيا ، وقبلهما بريطانيا ، تلعب دور « الكمان الأول » فى أوركسترا تطور الفلسفة العالمية » . ولكن النظر الدقيق إلى مجرى التطور التاريخى للمجتمع يكشف لنا انه كلما أصبح العالم أكثر وحدة اقتصاديا ، نشط واتسع التشابك والتفاعل بين الحضارات . لذا يمكن أن نستنتج أننا الآن فى

الطريق نحو الالتقاء بين الفلسفة العالمية وفلسفة العالم بكليته . ولكن حين ننظر في تاريخ الفلسفات الوطنية والإقليمية ، رغم ارتباطها الوثيق بتاريخ الفلسفة العالمية ، نرى أنه ليس من الصحيح الموافقة على ذوبان الأولى بالثانية ، لأن التركيز على الجوانب والعناصر التي أسهمت بها الفلسفات والثقافات الوطنية أو الإقليمية في تطور الفلسفة والثقافة العالمية ، دون الجوانب والعناصر الخاصة بها ، قد يؤدي إلى استسهال تشويه تاريخ الفلسفة والثقافة الوطنية هذه ، بسبب من أن هناك عناصر في كل فلسفة وطنية لا أهمية لها بالنسبة للفلسفة العالمية في حين تكون هي نفسها ذات أهمية بالغة بالنسبة للفلسفة الوطنية التي تنتسب إليها . من هنا يبرز الخطأ في إهمال النظر إلى كل عناصر الفلسفة الوطنية بتركيبها الكامل ، والاقترصار على رؤية العناصر ذات الأهمية بالنسبة للفلسفة العالمية . وهذا الخطأ هو ما وقع فيه كثير من المستشرقين في دراساتهم عن التراث الفلسفي العربي - الإسلامي .

بقيت نقطة أخيرة تتعلق بنقدنا هذا الاتجاه الثاني في الدراسات الاستشراقية ، هي أنهم يتكلمون عن الفلسفة الشرقية دون تحديد أو تعيين . وهذا يوحي بأنه توجد فلسفة شرقية واحدة ذات خصائص أو صفات متماثلة . أن ذلك غير صحيح . بل الصحيح والدقيق أن هناك فلسفات شرقية متعددة ، لكل منها طابعها التاريخي المتميز . ويكفي دليلا على ذلك أن الباحثين الأوروبيين عاجلوا الفلسفات الشرقية المختلفة كلا على انفراد . هناك فلسفة صينية فلسفة كونفوشيوس ، تختلف عن فلسفة الهند متمثلة بتعاليم بوذا مثلا ، وهناك الفلسفة المزدكية والزرادشتية في فارس الخ ... وأنه لطبيعي أن لا يكون بين هذه الفلسفات تماثل ، مادام هناك تفاوت أو اختلاف في التطور التاريخي لكل من المجتمعات الشرقية التي أنتجت هذه الفلسفات ، وذلك هو شأن الفلسفة العربية - الإسلامية بالنسبة للواقع الاجتماعي وللخصائص التاريخية التي جاءت هذه الفلسفة تعبيراً عنها بطريقة الخاصة .

هناك ظاهرة أخرى تتصل بالمباحث الغربية حول الفلسفة والثقافة الشرقيتين نرى من مكمالات بحثنا هنا أن نقف عندها وقفة جدية . فقد كان ملحوظا ، في نحو منتصف القرن العشرين ، وفي ظل أزمة الفلسفة البرجوازية الغربية ، أو أزمة الثقافة الغربية بوجه عام ، أن لدى المثليين الفكريين لهذه البرجوازية محاولات للتغلب على تلك الأزمة باقتراح اللجوء إلى الشرق ، لاجاد قيم في الفلسفة والثقافة الشرقيتين تصلح طريقا لإنقاذ الفلسفة البرجوازية من أزمتها . لقد أخذوا يمهّدون لهذه « العملية » بالقول أنهم كانوا - قبل - يهتمون ويتجاهلون الفلسفة الشرقية ،

مع أن لدى الشرقيين فلسفة عظيمة، وأن عليهم الآن أن يدرسوها ويجمعوا المواد اللازمة عنها لإضافة حاصل ذلك إلى فلسفتهم، فتتبلور هناك فلسفة قوية قادرة على مواجهة الماركسية. إن بذور هذه الظاهرة ترجع إلى ما قبل منتصف القرن العشرين. والملاحظ أن ظهور هذه البذور مرتبط بمراحل أزمة الفلسفة البرجوازية وتطورها فلننظر إلى دلالات « الأحداث » المتعاقبة الآتية :

- بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة قام عدد من الفلاسفة البرجوازيين بزيارات إلى بلدان الشرق.

- ١٩٢١ صدر كتاب جون ديوى « رسائل من الصين واليابان » ومجموعة كتب من هذا النوع لفلاسفة غربيين آخرين .

- ١٩٢٢ صدر كتاب برتراند راسل عن « مشاكل الصين » بعد زيارتها .

- فى هذه المؤلفات وأمثالها يؤكد المؤلفون فكرة مشتركة تقول بأن قيم الشرق وحدها قادرة على مساعدة الغرب فى التغلب على أزمته الفلسفية (برغسون - راسل ، ديوى ، ريكن ، بترو الخ ...)

- أما بعد الحرب العالمية الثانية ، فقد وضعت المسألة بشكل أكثر حدة : مؤتمرات فلسفية دولية فى جزر الهاواى وهونولولو ، يشترك فيها بنشاط معظم الفلاسفة المثاليين المعاصرين ، إما بحضورهم أو بارسال بحوثهم وتقاريرهم إليها (ديوى يشترك فيها دائما ، سدنى هوك وهو من أكبر الفلاسفة المثاليين الأمريكان وأشدهم رجعية ، راداكريشنان وراجو من فلاسفة الهند ، سوز - ازكى من فلاسفة اليابان ، شريف من الباكستان ، شارل مالك من لبنان) .

- يناقش هؤلاء الفلاسفة ، فى أكثر من مؤتمر مسألة اندماج فلسفة الشرق وفلسفة الغرب بكل تفاصيلها ، ويقترحون على الماركسيين أنهم إذا أرادوا تطوير نظريتهم (الماركسية) ، فعليهم أن يلجأوا إلى الشرق أيضا ويجمعوا تعاليم من القيم الشرقية .

- والملاحظ خلال هذه الظاهرة أن مفكرى البرجوازية الصغيرة فى آسيا وأفريقيا ، هم الأشد إصرارا على اندماج الماركسية والفلسفة الشرقية . لماذا ؟ هناك سببان متناقضان يتلاقيان ديالكتيكيا : انهم - أولا - يجدون فى الماركسية مجموعة من العناصر الجذابة ، وانهم - ثانيا - كسائر فصائل البرجوازية الصغيرة فى العالم - يخافون الماركسية الحقيقية . لذلك يقترحون مايسمى بـ (« الماركسية الشرقية » . على كل حال ، هذا الاقتراح يطرح أمامنا بعض الأسئلة :

١- هل لفلسفة بلدان الشرق ، التقليدية والمعاصرة ، أن تدخل مجال التفاعل النشط مع

الفلسفة البرجوازية العالمية المعاصرة ، وأن تؤثر عليها التأثير المثمر ؟

٢. هل ينظر لهذا التأثير أن يؤدي حتما إلى نشوء فلسفة شرقية - غربية (مندمجة) ؟

٣. هل للفلسفة الشرقية أن تمارس تأثيرها على الماركسية ؟ وهل سيحصل هذا التأثير بصيغة اندماجية ؟

يمكن تصور الاجابة عن هذه الأسئلة على النحو الآتي (حسب ترتيب الأسئلة) :

• حتى في ظل الرأسمالية تتكون المهدات لتوحيد العالم . فالواصلات المعاصرة تجعل العالم صغيرا ، وهي ، عمليا ، تقضى على مفهوم « الريف » العالمى . أما فى ظل تطور العلاقات الشيوعية ، فان عملية التوحيد هذه تصبح أكثر سرعة . وطبيعى أن يكون توحيد الثقافة فى هذه الظروف واسعا وعميقا ، فتتقارب ثقافات الشعوب والقارات ، وتصبح مهمة التعاون والتفاعل الثقافيين مهمة ملحة أكثر فأكثر ، ولاسيما النتاج الفكرى والفلسفى . هذه العملية تتسارع مع تسارع عملية تطوير العلاقات الاجتماعية فى البلدان المتخلفة .

• من الطبيعى انه مع ازدياد سرعة التطور فى هذه البلدان ومع إجراء التحولات الاجتماعية العميقة فيها ، تجري تحولات معينة فى التطور الثقافى ، وتولد الفلسفة المعاصرة لهذه البلدان حاملة - دون شك - طابعا طبقيا . وحين تطرح هذه الفلسفة مسائل ليست محلية صرفا ، بل عامة شاملة ، لابد أن تمارس تأثيرها على الفلسفة الغربية . وهذا ما نرى مظاهره اليوم . ففى السنوات الـ ١٥ - ٢٠ الأخيرة صدرت مئات البحوث فى أوروبا الغربية وأمريكا عن الفلسفة الشرقية . ولابد أن تصبح بعض أفكار هذه الفلسفة شعبية حتى على التفكير العادى . أما أن يؤدي ذلك إلى الاندماج فهذا أمر غير ممكن ، لأنه غير واقعى . لقد حاول ذلك الفلاسفة المثاليون : عام ١٩٤٩ انعقد المؤتمر الثانى لفلاسفة الشرق والغرب فى هونولولو ، وكان هناك من يتوقع اتفاقا بينهم على صيغة اندماج ما ، على أساس اختيار عناصر معينة من هنا وهناك تتكون منها فلسفة شرقية - غربية موحدة (استبرانتو فلسفية) . ولكن توقع هذا الاتفاق المصطنع كان وهما مثاليا . ذلك لأن الفلسفة نتاج تطور تاريخى للمجتمعات البشرية . وقد تجاهل أنصار الاندماج هذه الحقيقة ، كما تجاهلوا الطابع الطبقي للفلسفة . ومن جهة ثانية ، تجاهلوا أن تأثير الفلسفة الشرقية على الفلسفة الغربية ، ليس يجرى إلا بعملية تاريخية طبيعية يوجهها مجرى التطور التاريخى لبلدان

الشرق بحد ذاتها . وهذه العملية لا يمكن - طبعاً - أن تسرع أو تبطئ إلا تبعاً للنشاط الاجتماعى
الواعى ، أى أنها لا يمكن أن تحدث بطريقة تحويل خارجى مفتعل ، لأن العملية التاريخية الطبيعية
لا تحدث بإرادة مجموعة من الفلاسفة . ولذلك لن تأتى محاولات أنصار الاندماج الاتفاقى
الاعتباطى بغير فلسفة انتقائية تغلب عليها العناصر التقليدية للفلسفات المحلية .

أما الحديث عن الاندماج بين الفلسفة الماركسية والفلسفة الشرقية ، فهذا أكثر بعداً عن
الواقع . ذلك لأن الماركسية نفسها لا تحتاج إلى مثل هذا الاندماج المصطنع . فهى . لكى تنتشر
فى بلدان جديدة ولكى تكون صالحة ومفيدة وقابلة للتطبيق العملى فى بلدان الشرق ، تحتاج . قبل
كل شيء . إلى تحديد دقيق للظروف الملموسة فى بلد بمفرده ، أكثر مما تحتاج إلى اندماجها
بفلسفات هذه البلدان . ولكن ، ليس معنى ذلك أن لا تتطور الماركسية باتجاه الاستفادة من
عناصر الشرق . بل ذلك يعنى أنه فى سياق تطبيق الماركسية بالقياس إلى الظروف الملموسة لكل
بلد . سوف تتطور بالاستفادة من هذه العناصر . مثلاً : هناك موضوعة ماركسية معروفة بشأن
التشكيلات الاجتماعية - الاقتصادية التاريخية . إذا حاولنا تطبيق هذه الموضوعة على تطور
بلدان الشرق عند تحليل مجرى تاريخها ، فلأيد أن نجد فى هذا التاريخ ظاهرات جديدة ، كظاهرة
أسلوب الإنتاج الآسيوى أن المزيد من الدراسات فى هذا الموضوع ، لابد أن يؤثر فى إغناء التعليم
الماركسى - اللينينى بشأن التشكيلات الاجتماعية - الاقتصادية . فما الذى تتطلبه دراسة
المجتمعات الآسيوية من زاوية هذا التعليم ؟ . تتطلب بالدرجة الأولى ، أن تنطلق من صعيد
النشاط العملى الاجتماعى لبلدان آسيا . فهذه هى الطريقة الأساس لحل المشكلة . ولكن ، على
أى حال . يمكننا الآن الركون إلى الاستنتاج الآتى : أن الفلسفة الماركسية ليست عقيدة جامدة ،
بل مرشدة للعمل . فكل تعليم ماركسى - بنا ، على ذلك - قابل للتطور . وثقافات بلدان الشرق
وفلسفاتها ، هى من المصادر لتحقيق مثل هذا التطور بالتطبيق على العلاقات الاجتماعية
الواقعية التى يمكن أن تضيف إلى الماركسية صيغاً جديدة تزيدها غنى وخصباً . أن دراسة تراث
الشرق الفكرى ، ومنه التراث العربى - الإسلامى ، بالارتباط مع قاعدته الاجتماعية - الاقتصادية
، وفق منهج البحث الماركسى ، هى شكل من أشكال هذا التطبيق .

(١) يستعمل رينان فى كتابه « ابن رشد والمرشدية » اسم « الفلسفة العربية » غالبا ، وقد استعمل اسم « الفلسفة الاسلامية » نادرا . ويبدو أنه يقصد « بالفلسفة الاسلامية » مباحث المتكلمين الاسلاميين (راجع كتاب « ابن رشد والرشدية » الطبعة العربية ، ترجمة عادل زعيتير ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٠١) ، ويرى مصطفى عبد الرازق أن رينان ربما كان أول من استعمل فى الغرب كلمة « الفلسفة الاسلامية » (التمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ، ص ١٢) .

(٢) راجع : E . RENAN , HISTOIRE ET SYSTEME COMPARE DES LANGUES SEMITIQUES , PARIS , VI ED T . 1 , P , 415 .

(٣) رينان : ابن رشد والرشدية ، الطبعة العربية (زعيتير) ، ص ١٠٧ .

(٤) المصدر السابق : ص ١٠٩ .

(٥) نشرت الطبعة الأولى لكتاب رينان عن ابن رشد والرشدية سنة ١٨٥٢ .

(٦) المصدر نفسه ص ١٤ - ١٥ .

(٧) عبد الغنى مغربى : دراسة عن « ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع » نشرت فى خمسة أعداد من جريدة « المجاهد » الجزائرية (بالفرنسية) . ٤ - ٩ ديسمبر ١٩٦٩ .

(٨) راجع : L . Gauthier , L'esprit semitique et l'esprit oriental, paris 1923, p. 66- 67 .

(٩) راجع : L , Gauthier , introduction a l'etude de la philosophie musulmane , paris, 1923, p. 121 .

(١٠) عبد الغنى مغربى « ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع » - جريدة « المجاهد » ، العدد ١٢٩٣ .

٥ ديسمبر ١٩٦٩ .

(١١) ورد اسم « لسن » فى دائرة المعارف البريطانية . مادة « عرب » ، مقتربا باسم « رينان » موصوفين بأنهما اضافا ميزات خاصة إلى « الجنس السامى » مع الرد عليهم بأن هذه الميزات ليست ناشئة من طبيعة الساميين « كجنس » ، وإنما هى من عوامل خاصة بالبيئة التى عاشوا فيها فلو أنهم عاشوا فى بيئة غيرها وأحوال غير أحوالها لكانت لهم خصائص غير تلك التى نسبت إليهم .

(١٢) Emile Brehier , Histoire de philosophie, Tome premier, p. 610. David de Santilland .

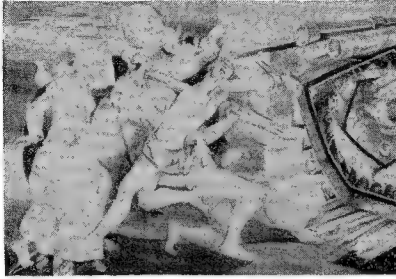
(١٣) راجع سنتلاتا (١٨٤٥ . ١٩٣١) عين سنة ١٩١٠ استاذًا لتاريخ الفلسفة فى الجامعة المصرية ،

ثم عمل استاذًا لتاريخ الاسلامى وتاريخ الجمعيات الدينية الاسلامية فى روما .

(١٤) راجع « تراث الاسلام » تأليف جمهرة من المستشرقين ، ترجمة توفيق الطويل ، لجنة الجامعيين لنشر العلم ، القاهرة ١٩٣٦ ، ص ٤١٠ - ٤١١ .

(١٥) عبد الحميد العبادى : المشكلة العنصرية فى الاسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٩ ، ص

٥٠ - ٥١ . انظر أيضا : « الفلسفة فى الشرق » تأليف العالم الفرنسى - بول ماسون - أورسيل ، ترجمة



محمد يوسف موسى ، دار المعارف بمصر ١٩٤٧ ، ص ١٦ ، ص ١٩ - ٢٠ وغيرها من صفحات الكتاب ،
 (١٦) جاء ذلك في مقدمة هيغل لمحاضراته في تاريخ الفلسفة ، وهي سلسلة المحاضرات الثانية التي
 ألقاها في الجامعة بين سنتي ١٨٢٣ - ١٨٣٠ ، أما السلسلة الأولى فقد ألقاها سنة ١٨٠٥ . ننقل هذا
 النص وما بعده من نصوص وأفكار أخرى لهيغل عن المؤلفات الكاملة (بالروسية) ، موسكو - لينينغراد
 المجلد ١١ .

(١٧) يرى هيغل أن الدين يستخدم الفن كشكل من أشكال « الروح المطلقة » ، وأن الدين ولفن
 يتعاملان بوساطة التصورات الحسية . وهنا نشير إلى ماهو معروف من أن للمعرفة مرحلتين : الحسية ،
 والعقلانية . الأولى تتسلسل هكذا : الاحساسات ، فالادراكات ، فالتصورات . والثانية تتسلسل هكذا :
 المفاهيم ، فالأحكام ، فالاستنتاجات .

(١٨) ص ٤ من هذه المقدمة .

(١٩) عن كتاب « الزيجية » لسنغور ، مترجمة من الروسية .

(٢٠) المصدر السابق .

(٢١) ادوار يتالوف : محاضراته في الفلسفة بمعهد العلوم الاجتماعية ، موسكو ١٩٧٠ .

(٢٢) نقلا عن شلش : العنصرية وأثرها في الأدب الافريقي - مجلة « الفكر المعاصر » المصرية ،

العدد ٧٤ ، أبريل ١٩٧١ .

(٢٣) لاننكر أن الفلسفة العربية - الاسلامية كانت ذات أشكال دينية . فالواقع أنها كغيرها من
 فلسفات القرون الوسطى قد ارتبطت بالتاريخ الديني . ولكن هذه الميزة الواقعية لا تخفى النزعات المادية .
 وقد اعتنق فلاسفة القرون الوسطى أن يبروزا ميولهم الفلسفية المادية من خلال الأشكال الدينية بوضوح
 حيناً (ابن سينا مثلاً) ، وبالرمز أو المداورة حيناً آخر .

شاشة هتك العرض

وما بالنفس من هزل يتمو بجديّة

على عوض الله كرار

سأتبع نفسي وأنا أكتب عن حال التعامل (الشخصي والعام) مع السينما ، بادئاً بترف ذهاني * هزلي ، وسأرى إلى أين يقودني هذا الترف حال اندماجي ونسياني لنفسي التي سأتركها لسانها وقت أن تذكرني مرة أخرى بوجودها ، إذ تتحول إلى قهقهات - إن استمرت - تصل حتماً إلى مرحلة إنتاج الدموع المطهرة للعيون ، فيما تتشارك (الدموع والعيون) في تلميع صور أحزان تجاورنا ، وبعضها يصاحبنا ، وعند الوصول إلى ذلك الحال ، تنقلب القهقهات (ربما) لنهنيات باكية تستدعي بعضاً من قديم الأحران وجديدها لزوم استمرار نقيض السرور والفرح..

قبل أن أبدأ ، ومن أجل تواصل سريع بين القارئ وما أود قوله ، أطرح عليه هذين المثليين :

أفلام المخرج (أسامة فوزي) جادة جداً ، وبالذات (بحب السيمياء) الذي يقف على رأس شخصياته شخصيتا (الأب / محمود حميدة) و (الأم / ليلى علوي) ، وهما جادان إلى حد التزمّت ، ورغم ذلك انقلب الكثير من مواقفهما إلى حد ما يبعث على القهقهة التي رجّت أركان صلالة العرض .

أما أفلام الممثل (محمد سعد) حين تصل بعض المشاهد فيها إلى تمام الهزل ،
استشعر أن جدية طاحنة ومؤلة بدأت تنبثق من هذا الهزل الواصل توا إلى منتهاه .

هل صار هذا هو مزاجنا العام ؟ :

أن تقفز من أقصى الضحك (= الضحك حين يزامله البكاء) .

إلى أقصى الحزن (= الحزن لحظة عبادة للقهقهة)

أو العكس ...

ومن هذا الحال يخرج استثناء :

يتجمد الجسم ، أو يتحرك (مملك سر / أو داخل دائرة محدودة) بينما القلب هو الذى
يتقاذف فرحاً أو خوفاً بين الأقصيين ويعبر عن هذا الحال أناس عديدون يبدون وكأنهم قد
توقفوا عند لحظة عابرة من لعبة التحطيب (إمساك العصا من طرفيها ، ورفعها بطول
الذراعين المائلين لحظة صد هجوم قوى فوق الرأس) وهذه اللحظة تم تثبيتها ، وإطالتها
زمنياً ، لتصير إلى حالة من حالات (التذنيب) الذى هو أول درجة من درجات التعذيب .

وفى حالة التعايش المنفتح مع الطرف الاستثنائى (سياسة واقتصاد وعلاقات وخلافه)
، تتماهى قطاعات عديدة من الناس ولعبة التحطيب التى تتطلب من اللاعبين اكتساب
مهارتين متمزجتين فى بعضهما البعض ، هما : الضرب بالعصا والرقص بها ، والضرب
(حال الدفاع عن النفس) والرقص (حال الدفاع عن الروح) غالباً ما يستلزمان الانحياز
إلى طرف واحد من طرفى العصا ، يقبض عليه الضارب الراقص فى لعبة التحطيب بكفى
قويتين ومرنتين .

وسينمائياً : صار المخرج والسيناريست اللذان يأتلفان فنيا وفكريا ، ويريان كيف
تتجادل مشاكل الحياة فيما بينها ، واللذان يعرفان كيف يشكلان علاقات تجاذلية بين
فكرهما وفنهما المتجادلين هما أيضا وتلك المشاكل ، صارا يتقلبان بمشاهدهما الفيلمية (
وأيضا : داخل المشهد الواحد) من أقصى الجدية إلى أقصى الهزل وبالعكس ، وأحيانا
يمسكان بالأقصيين فى ذات الوقت ، وقد فعلها مرارا المخرج (أسامة فوزى) فى (بحب
السيما) . وكمثال : يقف الأب مرتغدا ، ومزعورا ، فى غرفته المخلقة عليه ، وهو يعترف
أمام الرب بأخطائه وذنوبه الكثيرة ، والتى لا يستطيع صد أحدها ، أو حتى الابتعاد عن
سكنها ، فهو فى قرارة نفسه يود معانقة مباهج الحياة ، وفى ذات الوقت التمتع (بعد
المعات) بالفردوس ، وبمحاولة إمساكه هذين الطرفين ، رأى نفسه كمن يقف فى وضع (
التذنيب) فى ممر خلف حجرات الدراسة وأفعاء ذراعيه وقابضاً على عصا من طرفيها

ليكون عبءه لزملائه من التلاميذ.

وأُنقل عن وائل عبد الفتاح (مجلة سينما / سبتمبر / العدد ٢٦) ماجاء على لسان الأب (محمود حميدة) :

« أنا لأعصيك . لكنى أخاف أن أرتكب خطيئة قبل أن أموت فأخسر كل شيء . أخسر الجنة »

وأضاف وائل :

(وتمنى الأب أن يكون مثل أحد أتباع المسيح الذى تمتع بالمتع كلها ، وقبل أن يموت طلب المغفرة ، فكان نصيبه الجنة)

وفى هذه الأثناء كان الابن الصغير يتلصص على أبيه ، بينما براعته تندفع فى صمت معلقة بالضحك على مايفعله الأب مع نفسه : إنه يعذبها ليل نهار . إن كان هو موقن بأنه بعد ألمات ، سيقذف به فى نار جهنم رغم أمانته وطيبته وعطفه (التى رأيناها من خلال عمله كأخصائى اجتماعى فى مدرسة حكومية) . فلماذا لا يرمى - إذن - هذه الأفكار خلف ظهره كيما يهنا هو وأفراد أسرته بهذا القليل من الزمن الدنيوى الذى سيعيشه كل فرد منهم ؟ هكذا هم الطيبون : ينشدون الكمال الذى هو لله دون شريك .

* * *

عفوًا .. اتفقت معكم على أن تكون بداية رحلتى الكلامية من منطقة الهزل إلى أن أطب (لا أدري متى وكيف) فى لغة الجدية .. من جديد سأبدأ الرحلة :

مشكلتى مع الأفلام الهزلية هذه السنوات تتلخص فى تداخل وتشابك حروف الجر فى بعضها البعض :

أضحك مع هنيدي / أو : عليه / أو : منه

وطبعًا يمكن حذف (هنيدي) ووضع (محمد سعد) أو (عبلة كامل) أو أى آخر من رجال وسيدات كوميديا مواسم الإجازات والأعياد . :

فى تعاملاتى السمعبصرية أظل فى حال دائم من التنقل العفوى من حرف جر إلى آخر ، ثم العودة إلى الحرف الأول ، ومنه قفزًا إلى الحرف الثالث مثلاً ، وهى انتقالات لآخرية لها ، ولإقاعدة . وربما هذا التنوع الانتقالي العشوائى هو مايدفع المرء أحيانًا إلى التعامل مع هؤلاء الممثلين كنوع من تسليك الدماغ وتنظيفها قبل حشوها من جديد بفيلم رائع مثل (فريدا) للمخرجة (جولى تايمور) أو (فهرنهايت ٩/١١) لـ (مايكل مور) ، أو (بحب السيام) لـ (أسامة فوزى)

استطرد : من الألعاب المنتشرة فى العالم لعبتي (السلم والشعبان) و (الليدو) ، وإلى جوارهما لعبة (الشطرنج) . الأولى والثانية وجدنا لتنويم الدماغ بغية تجديد حيويته عندما يصحو . والثالثة ابتكرت من أجل الارتقاء بها .

الروح القلقة فى جسد مأزوم (بنى آدم أو وطن) تظل فى حال من التراجع بين ما هو فن (هايف) وفن (هادف) . الأول : تمثله الآن أفلام الكوميديا . والثانى : تمثله شرائط شعبان عبد الرحيم الأخيرة ، المعجونة بقليل من (هيافة) ، يقابلها قليل من الإفادة التى تجعل لأفلام الهيافة قبولا لدى المتفرجين الحريصين (معظمهم) على وجود (شعرة معاوية) بين واقعهم المرير ، وبين أفلامهم الهزلية .

بيد أنه أحيانا يتخلق من هذا التراجع المكوى نسيج فنى جيد ، هو ناتج العلاقة الجدلية بين ماهو (هايف) و (هادف) . والمثال (أفلام : مواطن ومختبر وحرامى لداود عبد السيد / مستر كاراتهيه لمحمد خان / آيس كريم فى جليم لخيري بشارة / سهر الليالى لهانى خليفة / أحلى الأوقات لهالة خليل) . ولكن هناك من النقد من هو لاتقع عينه إلا على طرف من طرفى العلاقة ، فيتعامل مع الأفلام الثلاثة الأولى وكأنها نزوة طارئة انتابت مخرجيها ، ويتعامل (مثلا) مع الفيلمين الأخيرين وكأنهما خيوط منسولة من أفلام أساتذة الفن السينمائى فى الثمانينيات وأعيد نسجها ، ومن هؤلاء الأساتذة مخرجو الأفلام الثلاثة الأولى هذه + عاطف الطيب ، ومن قبلهم : يوسف شاهين الذى وجه له صانعا فيلم (بحب السيمى) تحية عبر ذكر اسمه الفنى (يحيى) ثلاث مرات ، على لسان الطفل (نعيم) ، وذلك قبيل نهاية هذا الفيلم الجميل (لجودته الفنية المجدولة بجراثة الصدامية) ، لولا أن قتلة الديالكتيك ، عن وعى أو جهل به ، استخلصوا من جراثمه فحسب ، ماينفع لصنع حوائط من خلفها يتبادلون إطلاق حروف كومبيوترات الصحف والمجلات ضد بعضهم البعض ، وبالتالي تحقيق ممارسة نضالية شكلية ، لاترقى إلى ذلك الموقف العظيم الذى صنعه بعفوية رائعة الروائى : صنع الله إبراهيم فى عقر دار المجلس السلطوى الأعلى للثقافة .

وأقول جازما :

(بحكم أنى دخلت هذا الفيلم ثلاث مرات ، حفلات مختلفة المواعيد ، وعلى فترات متباعدة ، وبحكم أنى لست من هؤلاء الذين يحولون استمتاعاتهم السينمائية إلى لقمة عيش تستلزم استرضاء سياسة حكومية ، أو حتى حزبية) .

أقول جازما : إن موقف جماعات عديدة من جماهير السينما (مرة أخرى أقول : من

جماهير السينما) من هذا الفيلم ، كان متقدما عن هؤلاء المناضلين الورقيين ، وذلك لأن تلك الجماعات المدمنة للسينما ، حين تلج صالة العرض ترمى همومها ودينها وراها ، متفرغين لهمة واحدة هي الاستمتاع ، ثم إنها اكتسبت خاصية التعود (الذى قد يكون ميزة ، وقد لا يكون) بعد مرور سنوات من رؤيتها للسينما الأمريكية التى كثيرا ما احتفت بمشاهد داخل الكنيسة متضمنة أحداثا ومواقف غير مقبولة ، كما احتفت أيضا بمشاهد للصليب داخل أمكنة لا يصح أن يكون له علاقة بها ، ولنتذكر الفيلم الأمريكى (راعى بقر منتصف الليل) المتضمن مشهدا لصليب فى مكان يقضى فيه الناس حاجتهم ، ومنذ نحو عام شاهدنا فيلم (النهر الغامض) لـ (كلينت استود) ، وبه لقطتان قريبتان للصليب ، الأولى : فى بداية تعرفنا على شخصية عجوز شاذ قام سائقه باضطياد طفل من الشارع ودفعه إلى المقعد الخلفى بسيارتهما ، وبينما الطفل فى حيرة من أمره التفقت التجاعيد المخيفة لوجه العجوز نحو الطفل واضعة كفها على المسند الفاصل بينهما ، فإذا بالكاميرا تنجذب (فى لقطة كبيرة) نحو ذلك الكف الملفوف حول إصبع من أصابعه خاتم يبرز منه صليب ، مما أحدث نوعا من المفارقة الخائفة :

شاذ سيحتضن الطفل غصبا بيديه المزينة إحداها بصليب ممارساً فعلته النكراء .
واللقطة الثانية جاءت قبيل نهاية الفيلم ، وهى لقطة قريبة لصليب أخذ مساحاة الشاشة تقريبا ، ولوقت ملحوظ ، ثم حين ابتعدت الكاميرا ليتضح السياق عرفنا أن هذا الصليب مرسوم (مطبوع) على ظهر زعيم العصاية الإجرامية المتخصصة فى السرقة والقتل .
والسؤال : لماذا لم تمارس فعل الاحتجاج على هذين الفيلمين الأمريكيتين وأمثالهما

الكثيرة ؟

خاصة أن الأفلام الأمريكية تتميز بالعالمية من حيث سعة الانتشار بين سكان الكرة الأرضية (ستة مليارات نسمة وكسور) ، وبالتالي تتمتع بعق التأثير البالغ قدرته تغيير الطابع الشخصية حتى أن معظمنا (ذكورا وإناثا) ، (صغارا وكبارا) ، (فقراء وأثرياء) ، (مترمتين ومنفتحين) ارتدينا ملابس الكاوبوى الأمريكى ، حتى أنها كادت تصير ملبسا وطنيا ، ولم لا ؟ والشاي والقهوة ومحمد على باشا صاروا من المماريب الوطنية فى البيت والمدرسة وهم ليسوا من نتاج الأرض المصرية .

وأذكر أنه حين كانت الفتيات والسيدات الشعبيات لا يرتدين (معظمهن) الملابس الكاشفة لأى جزء من أجسامهن ، كن يتعاملن كمتفرجات ، فى سينما الأحياء الفقيرة ، مع الممثلات بدءا من ملكة الاغراء : هند رستم ، حتى أميرة الطهر والعفاف فاتن حمامة ،

بمحبّة خالصة ، رغم أنه ما من فيلم (تقريبا) كأن يخلو من القبلات المثيرة ، وأحيانا بعض التحسيّسات اللازمة لتحسين حالة الكبت لدى المتفرّج ، وقد يتجرّأ مخرج ويأمر كفف العاشق بالطلوع من تحت رداء نوم المعشوقة إلى قرب الوركين ، أو أن تنزل من تحت قفاهها بمنحنيات تتقاطع والعمود الفقري المتلاصق بسوستة تنفك أسنانها عن بعضها البعض بمعدل سرعة زحف الكف الذكورى الذى لا يوقفه ، أو يبعده عن عين الكاميرا ، سوى رقباء رسميين يخشون من غضب هؤلاء الرقباء غير الرسميين والمنظرين بفارغ الصبر أى محاولة (مستترة أو غير مستترة) لتجاوز الأستيك العريض الفاصل ما بين نهاية الظهر ، و استدارة ماقبل الوركين . ومن ثم نقل الصراع من أرضيات التناقضات الرئيسية إلى أرضية بور تخاض عليها كل أنواع الصراعات البرجوازية الفوقانية التى لا تنتج سوى غل حاقد يسقط سيولا من سياط ملتهبه تشوه ملامح شخصية بسطاء الناس الذين عرفوا بسماحتهم لولا هذا (الزن) و (الزن المضاد) المصبويان بكثافة مغلية ومتواصلة فى طلبة الأذن (أمن أجل إحداث ثقب بها وبالتالي توصيل الحكمة العولية الشهيرة : لأرى ، لأسمع ، لأنتكم ، كاملة غير منقوصة ، وبالمجان ، إلى الطبقات الشعبية ؟)

تعليق على ماسبق :

مجتمع محافظ يتدنّر ، عن رغبة واختيار ، بظلام حقيقى بديلا عن ذلك الظلام المجازى المغروض عليه ، ويتعايش لمدد زمنية ، كل منها لا يخطئ الساعتين ، إلا فيما ندر ، مع مجتمع آخر غير محافظ (بحكم طبيعة مهنة التمثيل المتغيرة أنوار ممثليها باستمرار) حيث إن كل فرد منهم يتخلق من جديد فى كل فيلم مصطحباً اسماً ومهنة ونفسية وطباعاً مختلفة عن أفلامه السابقة واللاحقة ، طالعاً بشخصية تخص فيلماً بعينه من قلب نهار ساطع كان السينمائيون يسمونه : شاشة فضية ، والآن صار اسمه عمليا / مباشراً / لاعلاقة له بالفلزات الدالة على الثراء / صار اسمه : شاشة العرض . وقد أطاول أنا على سبيل التفكه أو إمعانا فى الجدية ، فأضع بين هاتين اللفظتين لفظة ثالثة هى : هتك ، ليصبح الاسم هكذا : شاشة هتك العرض : عرض الإزيف / المخبوء / المتوارى / النفاق / سياسة الوجهين ، سواء كان هذا على مستوى الأفراد أو المؤسسات أو الدولة ، وإلى آخره مما يجب هتكه وفرض مغاليقه وتعريضه إلى شمس ظهيرة أغسطسية.

وهذه المعيشة السينمائية قد تنبئ بأن بنت الخمسينيات والستينيات كانت تتطلع إلى ابنتها وحفيدتها اللتين سوف تتخلقان على شاكلة عدد من هؤلاء الممثلات + مياضمره الزمن من مفاهيم جديدة للمحافظة والتحرر ، معظمها لم يكن فى الحساب التخليلى أو

الظنى (الجملة الأخيرة السابقة هى مايلعب عليها المخرج أسامة فوزى فى أفلامه :
غفارت الأسفلت / جنة الشياطين / بحب السيما) .

بيد أنه فى فيلمه الثالث مال نحو التتقيب تحت سطح المسكوت عنه وصولا إلى جذوره
الخفية (فكما أن العلوم تنبئنا بأن المادة لاتفنى ولاتستحدث من عدم) كذلك هو الأمر مع
السلوك والعادات ، خاصة تلك المتعلقة بالغرائز ، وعلى رأسها : الغريزة الجنسية .

وكمثال استحضّر فيلم (غفارت الأسفلت) :

للموت وطقوسه احترامهما ، ولكن لم لاتستغل امرأة ما هذا الموقف ، وترسم أمام
المعزيات أن الحزن على الفقيد أرقها ، وأن إغماء فى طريقه إليها ، مما يدفع رجل المكان
: العاشق شبه السرى لهذه المرأة إلى رسم دور الرجل الشهم الذى يساعد امرأة ويفتح لها
غرفة النوم ويمدها على السرير لتستريح (وهذا هو المعنى المراد إيصاله) بينما هو فى
اللقطات والدقائق المختفية عن المعزيات يضاجعها ، قريب من هذا الحدث فى فيلم : (الحب
قصة أخيرة) لـ (رأفت الميهي) : الابن يضاجع امرأة فى الغرفة المتوفاة فيها والدته /
هذه المقابلة بين لحظة هى قمة الحياة (= اللذة) ، وقمة أخرى لها هى (الموت) بها شئ
من التفلسف المقابل لهذا التعبير : الحب موتا ، مع فارق بسيط هو أن الحب والموت
متجاوران عند (رأفت) و (أسامة) ، والصلة التى هى بينها متروكة للمتفرجين لى
المستويات الحسية والتذوقية المختلفة .

بيد أن أصحاب الفكر التأمري فحسب ، ضحايا التعليم المصرى الذى يخشى تدريس
الديالكتيك الماركسى ضمن مادة الفلسفة ، يمكن لهم أن ينطلقوا من نقطة أن هذين
المخرجين مسيحيان يبغيان إلحاق الضرر بخصوصية من خصوصيات الشخصية المصرية
التي تبجل الموت ، حتى أن أهل المتوفى يمتنعون عن أى شئ به لذة ، ولو كان طعاما أو
لباسا .

* * *

فى مجتمع متسامح ، كل شئ يمر مرور الكرام حتى أن هذا التعبير القرانى الكريم /
من سورة الحجرات (إن بعض الظن إثم) كان هو الأكثر تداولاً بين ناس الخمسينيات
والستينيات ، ربما لأن مصر (الدولة والمجتمع والمؤسسات) ، قبل مجيئ هذين العقدين ،
كانت مغمورة بالكامل فى بخار حمام ليبرالى منغش وساخن : الكل فيه عرايا ، يرون
بعضهم البعض ، من سطح الجلد حتى خفايا النفس . وإذا كان الشعاع الاقتصادى للدولة
الليبرالية هو (دعه يعمل . دعه يمر) ، فلا بد أن يلحقه ذلك الشعاع السلوكى : (دعه يفكر .

دعه ينفذ) ، وأحياناً يكون فى التنفيذ تنفيس للأناس ، وتمغيص لآخرين ، هكذا هى الحياة : أضداد تتصارع ، وماتقطه الحياة الليبرالية / الراديكالية (أيمكننى تسميتها : الليديكالية ؟) هو ترطيب ذلك الصراع بصفة دائمة ومستمرة ، حتى لايتصاعد إلى منطقة الاشتعال والاقترال ، وكان البديل هو الصراع الفكرى العلنى (شرط ألا يستفز مشاعر العامة من الناس) + الصراع القانونى (شرط احترام القضاء وأحكامه ، فلا يصح وصف أى حكم بالتجور أو العدل) .

الشكل الأخير للصراع هو ما اتخذته وسلكه المعترضون على فيلم (بحب السيما) ، وكان من الواجب أن نشد على أيديهم مرحبين بهذا الشكل من أشكال الصراع السلمى الذى قد نخسره ، لكننا نكون قد قرنا بمجتمع مؤهل لمستقبل باسم ، والخسارة القانونية لاتعنى الحسم ، لكنها تعنى أن نعيد مراجعة طرقنا فى الكفاح القانونى ، وتحسينها وتطويرها باستمرار ، ولانفعل ماكان يفعله نقاد مباريات كرة القدم . حينما نهزم كفريق قومى من فريق منافس وتابج لدولة أخرى ، تنتهم المطر أو الحكم أو جمهورهم الذى يموت غيظاً لأننا نملك حضارة سبعة آلاف سنة ، وهم خارجون توا من عريهم المغطى بالغابات والقروء وقد تكون كل الاتهامات السابقة صحيحة ، لا واحدة منها فحسب ، بيد أن واقع الحال الكروى العالمى ، يقول : إن سقف ممارسة الانحيازات غير عال ، ولايجب أن يكون عالياً ، ذلك أن هذه اللعبة صارت مشروعاً ربحياً خرافياً ، مصدره جماهير العالم مجتمعة وهى فى ذلك تضاهى صناعة السينما .

بالمناسبة : التعليقات الإذاعية والتلفزيونية أثناء سير المباريات (محلية وعربية وهولية) المصحوبة بمؤازرات جماهيرية ساخنة ومتضادة + التعاملات الصحفية النقدية فى الأيام التالية على كل مباراة مهمة ، كانتا معاً خير أستاذ درس للجماهير ألف باء التعصب الذى انتقل (بفعل التراكم) إلى التطرف الذى هو فى طريقه لنشوء العنصرية.

وذلك عكس السينما التى كانت نافذة الجماهير على المحبة والتسامح (هى والأغنية) ، وذلك من خلال استحضارها لأية مؤهبة عنصرية ، أو من أصول أوروبية ، تابعة لأى دين سماوى .

ولكى لا يكون البديل هو اتخاذ طلائع الجماهير للمسالك السياسية السلمية ، ومنها ما هو برلمانى وإعلامى وقضائى ، اتخذت الحكومات المتتالية بديلاً يخصها ، هو زغزغة الجماهير بأفلام هزلية طوال مواسم الإجازات ، وعلى الجماهير التى هى (جمل صبور) . أن تهتر غداها من هذه الأفلام المحشوة بغناء ورقص وجنس ونكات ومواقف زاعقة

الطرافة وغيرها طوال العام . وقد يفاجئنى شخص ما ، بأن الحكومة رفعت يدها عن السينما ، فأجيبه قائلاً : هذا فى الظاهر المرنى فأى نظام سياسى هو ذلك النظام الذى لا يهيم جفية أو علنا أو (نص نص) على معمل إعادة إنتاج الجماهير ؟

* * *

وإطلاق صفة التسامح على المصريين الذين كانوا ، لاتعنى أن نقيضها قد رخل غير مأسوف عليه ، بل هو موجود فى حالة كمون ، يدخر قوته إلى لحظة حدوث شرخ فى ذلك التسامح ، والشرخ يحدث نتيجة لعوامل داخلية (هى الأساس) ، وعوامل خارجية (هى الفرع المساعد) ، وليس هنا مجال البحث عن هذه العوامل ، لكن يكفى القارئ الكريم أن يتصفح جرائدنا ومجلاتنا حتى يستطيع بوعيه العفوى استخلاص هذه العوامل ، غير أنى سأكتفى بعامل خارجى واحد استخلصته الخبرة الإنسانية من خضم الصراعات البشرية الطويلة ، وحفرته على جبين المصريين مثلاً شعبياً : (الزن فى الودان أمر من السحر) .

أى : الكلام المتواصل دونما انقطاع / مع حسن الأداء الصوتى أو الكتابى / مع دراية عامة (ليس بالضرورة أن تكون بالتفصيل) بعشوائية قشور الثقافات المتداخلة على غير نظام أو منهج فى نسيج أرواح الطبقات الشعبية ، واستغلال هذا الأمر لخدمة الهدف الذى يسعى إليه هذا (الزنان) ، ونقيضه الذى سينشأ بالتبعية (الزنان المضاد) ، والهدف (إن أحسنت الظن) قد يكون شكلانيا : إدعاء بطولة / البحث عن دور / قناعاً يخفى جيبنا عن مواجهة أصل الداء ، إلخ .. على وقع المؤثرات الصوتية لهذا (الزن) ينمو الوعى الزائف مصنوحاً بتعصب ينتفخ ورماً فى مخ العقيلة العامة ، فإذا كان الله سبحانه وتعالى مازال راضياً عن مساكين هذا الوطن ، اكتشف الحكماء الطيبون أن هذا الورم المزعج هو ورم حميد سوف تتم إزالته مع البقاء على بعض الضرر فى آليات تفكير المخ ، ومعدل سرعة استجاباته للأمور الطارئة المستعجلة التى يكون أدنى تباطؤ فى التعامل الصحيح معها يشبه التواطؤ الذى هو تعامل غير صحيح ومقصود .

هذا (الزن) و(الزن المضاد) قد يدفعانى وأخرون ، هروبا من سحرهما الشيطانى ، إلى سكة اللاذهن ، أو سكة الترف الذهنى ، وأكتب عن مشكلتى مع حروف الجر التى سحبت ملايين الجنيهات من عيون المصريين إلى أرصدة أصحاب السينما الخفيفة والهزلية ، وسحبنتنى أنا أيضا إلى محاولة معرفة هذا المكان المخبوء فى نفسى ، وصار له قوة استطاعت قيادة بصرى نحو (هيدى وحسن حسنى ومحمد سعد وأحمد رزق وعلاء ولى الدين وصلاح عبد الله وغيرهم) ، وقد حيرنى هؤلاء القوم فى مسألة جدولة حروف الجر

الجامعة إياي لا أعرف بالضبط إن كنت أضحك معهم أو عليهم أو منهم ، أو أن هذه الحروف تتبادلنى طوال مشاهدتى لهزلهم (الهزبل فى معظمه) ، وربما حدثت محاولة للتواطؤ مع وحدى وظللت أضحك على نفسى ومنها تلك النفس الجامعة ما بين ميلها للهزل ، وميلها للجد .

يبد أن الشغل الفنى الجاد ، والمتطلب رؤية جادة أيضا ، رؤية تتطلب دورها تجنيد جميع ملكات الجسد العائش تحت سطوة واقع مخنوق بدوره بقرارات مبقورة لتنفيذ الصحيح والسريع ، مما يضع أعصاب المواطن فوق حد الموسيقى . ولعلاج له سوى ترييح هذه الأعصاب بجرعات فيلمية هزيلة.

* * *

فى حوار طويل مع المخرج السينمائى : داود عبد السيد ، فى جريدة القاهرة ، ٢٠٠٤/١٠/١٢ ، قال :

(وأنا لست ضد الكوميديا ولكن طول عمر السينما فيها موجات موازية . أفلام كوميدية . ويجوارها أفلام من كافة الأنواع . أما أن تقصر السينما على الكوميديا فقط فهذا نوع من الإخضاء للفن وللجمهور معا) .

وفى مكان آخر من هذا الحوار الذى أداره (أيمن الحكيم) ، يضيف داوود : (أفلام الكوميديا ولا حاجة أمام طوفان المسلسلات والبرامج التى خربت عقول ووجدان أجيال عدة بمستواها الذى يصل إلى حد البلاءة . وفى تقديرى أن ذلك لم يكن مصادفة ولا اعتباطا ولا بشكل عشوائى . فقد كان المطلوب هو تخدير المواطن واعتقاله أمام شاشة سخيقة تافهة ، وإبقاء عقله على نفس الدرجة من السطحية والسذاجة) .

وإذا كانت القنوات التليفزيونية هى البداية : هى الحضانة ، التى أخرجت أجيالاً متلفرة التكوين ذهنى ، ومن ثم الثقافى ، ومن ثم السلوكى الباحث عما يدعمه (لا يدعمه) ، فكانت تلك الأفلام الهزيلة فى هزلها ، والمهزوزة فى رسم شخصياتها ، مرة أخرى أقول : إذا كانت القنوات التليفزيونية الحكومية هى البداية ، فأياضا ، كانت المؤسسة الحكومية المتخصصة فى مراقبة الفنون ، ومنها السينما هى البداية فى أزمة فيلم (بحب السيميا) . إنها الضربة الأولى للاعب ماهر فى البلياردو : ضربة واحدة من عصا تزغد كرة تتسبب فى تخابط كرات عديدة فى بعضها البعض .

ومن مجلة (الفنون) خريف ٢٠٠٤ ، أنقل سطورا مما نقله محمد عبد الفتاح من مجلات مصرية عن أزمة (بحب السيميا) ، وتحت عنوان ثانوى هو (الشرارة من الرقابة)

، قال عبد الفتاح .

(لعل تعامل الرقابة مع هذا الفيلم كان بداية الشرارة ، فهي بموقفها أعطت الإشارة الحمراء لبداية الهجوم ، أو التنبيه إلى خطورة الفيلم) .

ثم نقل عبد الفتاح مارواه مخرج (بحب السيما) أسامة فوزى فى حوارهم مع مجلة الكواكب :

(تشكلت لجنة من الرقباء لمشاهدة الفيلم ، وكان عددهم عشر سيدات ورجلين ، والسيدات ٩ منهن محجبات ، وواحدة فقط غير محجبة ، وهى الوحيدة التى كانت رافضة لسيناريو الفيلم منذ البداية ، واكتشفت أنها مسيحية !! ، واندحشت لأنهم جعلوها عضوة مرة أخرى فى اللجنة لأن رأيها لم يتغير) .
ويُضيف أسامة :

(ثم شكل د. مذكور ثابت لجنة عليا لمشاهدة الفيلم بناء على رأى الرقبة الوحيدة التى رفضته ، ولكن هو لم يكن قد شاهده بعد ، وقد عقدت اللجنة العليا اجتماعين خرجت بعدها بتقرير يوحى بضرورة مشاهدة رجال الدين المسيحى للفيلم قبل عرضه ، وطبعاً رفضت هذه التوصية شكلاً وموضوعاً لأننى لم أصنع فيلماً دينياً) .

وأجاب مذكور رئيس الرقابة (فى مجلة المصور) :

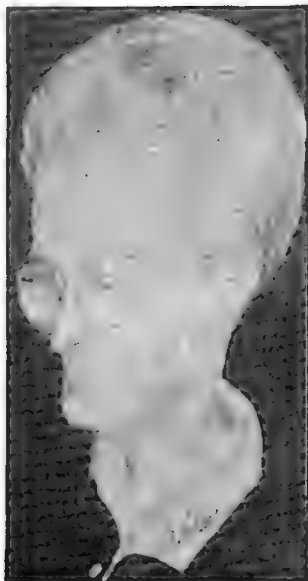
(كان هناك طرح - خلال المناقشة - لفكرة عرض الفيلم على هذه القيادات الكنسية من بعض أعضاء اللجنة . لكن هذا الاقتراح لم يؤخذ على محمل الجد .. وتسريت هذه الأفكار وكأنها قرار بالعرض على القيادات الكنسية .

* * *

وعلى الرغم مما سبق فسأفسح لحسن الظن مكاناً فى صدرى وأقول :

يبدو أننا مارلنا أطفالاً تلعب لعبة (الزن) و (الزن المضاد) اللذين هما أمر من السحر على صفحات جرائد ومجلات لو فرشنا إصدارات عام كامل منها ، لغطت شوارع العاصمة التى تعود ناسها (وناس المدن الأخرى) على تغطية جثة سبى الحظ الذى دهمته سيارة مجهولة بصفحات جريدة يومية .

* من صفات هذا المرض العقلى (الذهان) : اضطراب واضح فى السلوك ، وتغير فى الشخصية الأصلية باكتساب عادات وتقاليد وسلوك تختلف عن الشخصية الأولى ، وتشوش فى التفكير وأسلوب التعبير عنه / عدم استبصار المريض بعلمته / البعد عن الواقع والتعلق بحياة



محمد صالح .. صائد الفراشات

إعداد وتقديم : نريد أبو سعد

الطفل الذى كآته الشاعر الكبير ، الطفل الذى أجتهد الآن لأراه تحت هذا الشيب ، وخلف هذا الوقار طفل يتيم ، خطفت الكواير والديه ، وبدأ وعيه بالعالم دون أب أو أم .

فى وعيه ماتزال

الرائحة النفاذة للجوت

، وأنه كان وحيداً فى الدار

ولابد أنهم جاؤا ساعتئذ

بجثة أبيه

وقد غطوها بالجير الحى

فى العربة المغلقة ذات الأجراس

والتي ظلت تعول

على طول الطريق إلى المقبرة

فيما كان الأحياء

يسارعون إلى إغلاق الأبواب

وكما سمع عن الكواير سمع المنشدين

ورواة السير الشعبية الذين كانوا يطوفون

بالقرى ، ويظل معهم حتى الصباح

مسحوراً بالصوت .

منذ هذا الزمن الباكر وهو أسير

الإيقاع ، كان له أخ مولع بالغناء ، وكان

الشاعر الكامن فى قلب الصبى يكتب له

الكلمات ليغنيها فى الأفراح الريفية الفقيرة

بينما يمضى هو نفسه ليؤذن فى جامع

القرية أو يصدح بالمواويل مع أصدقائه على

جسور الترع .

لا أعرف متى تحول محمد صالح من

كتابة القصيدة الكلاسيكية إلى قصيدة

التفعيلة ، ولا أعرف أسبابه فى هذا التحول

فقد التقينا فى عام ١٩٦٤ وكلانا يكتب

قصيدة التفعيلة . كان أكثر الشعراء من

جيلنا هوساً بالإيقاع ، وأرجو أن أوضح

ذلك ، فالأوزان الخليلية على انضباطها

وصرامتها لها رخص معروفة لكنه لم يكن

ليستخدم هذه الرخص ، وكان أكثر تشدداً

تجاه رغبته فى صفاء التفعيلة ، كنت أشعر

بمعاناته فى اختيار المفردات التى تحقق

ذلك ، ماضياً وراءها لتحقيق الصفاء

الإيقاعى كما يمضى الصياد وراء

الفرشات .

لقد منحت محمد صالح هذه الدربة على

الإيقاع أننا موسيقية وقدرة على أن يحفظ

شعره .

ليست هذه ميزة فذة على أية حال ،

لكنها ، وهذا هو المهم ، مكنته من كتابة

القصيدة فى ذاكرته قبل أن يسجلها أخيراً

على الورق . بمعنى أن الإضافة والحذف

انما يتم فى ذاكرته فكان يمضى بيننا

كالمسوس ، مهموماً بالقصيدة ، وهذه

الميزة متحتة أيضاً هذا الاحساس ،

الغامض أولاً ثم الواعى بعد ذلك ، بالبنية .

فمنذ ديوانه (خط الزوال) القسم

الثانى منه بالتحديد ونحن ، فى تجربة

محمد صالح ، أمام مفهوم الديوان وليس المجموعة الشعرية ، أى أمام السؤال الذى يورقه دائماً : سؤال البنية ، أى الكيفية التى يرتب بها قصائده بين دفتي كتاب لتقول أكثر من نفسها بهذا الترتيب.

كان يحدثنى عن هذا الحدس الجمالى الذى يدل على وجود فجوات فى قصائده العنقودية ويجعله يصبر على قصائده حتى تملأ هذه الفجوات بفقرات شعرية .

ومع هذا الهم الحقيقى بالبنية إلا أن تجربة محمد صالح تظل حالة وسطاً بين المجموعة الشعرية وبين الديوان بمفهومه الدقيق . لقد قاد الصفاء التفعيلى الشاعر الى الاقتصاد ، وظل هذا الاقتصاد ملازماً له عندما تحول الى قصيدة النثر ، بل وازداد تقطيراً وكثافة.

فى ديوانه الأخير (مثل غريان سود) ١٨ فقرة شعرية (٩) منها تتكون من (٩) سطور و(٩) فقرات أخرى تتراوح بين (٤) أسطر ، (٢٠) سطوراً !!

وكما قاد سحر الصوت محمد صالح الى الاقتصاد والتقطير وامتلاك البنية قادته دربته فى كتابة القصص فى زمن مبكر الى تشيع قصيدته بالدراما . هو فى دراميته هذه يعتمد على السرد لا الوصف ، بهذا ويغيره من تقنيات يمضى الشاعر إلى صنع أمثولته الخاصة ، تلك التى تظل شاخصة فى ذاكرة القارئ ، يستطيع أن يحكيها وإن بكلمات غير !!

بالطبع ما يأخذ الشاعر على نفسه من شدة ، فى سبيل الاقتصاد والحذف والتكثيف يغرى البعض وأنا منهم باقتراح حذوفات أخرى ، ومهما كانت هذه الحذوفات صحيحة أو متعسفة فإن الشاعر دائماً ما يمضى مع ماتشير عليه الكلمات. اننى أحب شعر محمد صالح لشئى لعله لم يرد فى هذا الطواف حول تجربته ، أحبه لأن قصيدته تشبهه ، لأن قصيدته هى جلده الثانى ، أو لعلها جلده الأول !

هـ.أ.س

(١) الجثث

ليتأكد من وجود اللوحات ذاتها
فى مكانها هناك
ثم يطلقون عليه الرصاص .

الأمثلة والحقى
التي استتفذهما من بين الانقاض
كانت أكثر مما خمننا وجوده
فى البناية التى ضربها الزلزال
والكلاى المدرية
التي تجد فى إثر الأحياء المطمورين
الجثث وحدها
هى ما أعياهم التعرف عليه
عندئذ سمحوا لنا بالاقتراب
ولم تكن مصادفة
أننا استلمنا جثثا
غير تلك التى انتظرناها !!

(٢) الأضحية

حتى بعد ما أجهزوا على
ظل دمي حبيس جسدى
وعبثاً حاولوا
أن يملخوا أكفهم
ويحتفلوا

(٢) الكمين

يتصافد أنهم يستوقعونه
كلما عاد متأخراً إلى بيته
يتفحصون الأوراق

(٥) الأوراق

كان يعود آخر الليل
وفى جيبه أوراق كثيرة
عناوين
وأرقام هواتف
ومواعيد
على أمل أن يلتقى بأصحابها
لكن شيئاً ما كان يشغله دائماً وفى
سنوات احتضاره الطويل

ويسألونه عن اللوحات المعدنية
ثم يسمحون له بمواصلة السير
يتصافد أنهم يستوقعونه أخيراً
يكون قد تأخر أكثر مما اعتاد
ويكونون قد انتظروا طويلاً
دون أن يعثروا على ضالهم
يتفحصون الأوراق
ويتركونه مثملاً يفعل كل مرة
يغادر السيارة

عندما وجد وقتنا

(٧) الغبار

كان هناك دائماً
النأفة موصدة
لكن ضوء الغرفة يلوح
من بين خصاصها
ضوء الردهة أيضاً
كان يتسلل من تحت الباب
ويستقر على أذيتنا
لكن الباب ظل موصداً
مسحنا الغبار على صفحته
وكتبنا أسماؤنا

وفي المرات التي أعقبت
كانت رسائل أخرى قد تركت هناك
وكان ضوء الردهة يزداد سطوعاً
ينفذ من شقوق الطلاء
ويلتمع في ارتعاشات مذهبه
على ستراتنا
وكنا نسمعه في الداخل
يتجول وحده بين الغرف
لكن الباب ظل موصداً
والرسائل الكثيرة التي تركت هناك
يغطيها الغبار

(٨) شروع في قتل

كان حريصاً ألا يترك شيئاً للصدفة
فعندما يجدون ملابسه على الشاطئ
سيجدون الرسالة

كان هؤلاء قد غيروا عناوينهم
وأرقام هواتفهم والأوراق وحدها لاتعنى
شيئاً
لكنه لم يكن يتخلص منها أبداً
وعندما يضيق بها جيبه
كان يضعها هكذا حواليه
إلى جوار أوراق أخرى
جمعها في ليال مضت

(٦) الموتى

منذ صارت المقابر أخذ أحياء المدينة
وهؤلاء الموتى لا يكفون عن إثارتى
أمس
خدعتني أحدهم أيضاً
قال أنه رتب كل شيء
وأنة يتحدث عنهم جميعاً
وناولنى صكوكاً مذيلة بتوقعات وأختام
الصكوك الصفراء اللعينة
التي يتركها الموتى عادة
وقبل أن أجد الكلمة المناسبة
كان قد تحصن في ابتسامته الراضية
ومات

مثملاً يفعل عادة
هؤلاء الذين أراحوا ضمائرهم

والسكين معها
سيقول إنه شرع في ذبح نفسه
لكن قلبه لم يطاوعه
وعندما يشرعون في البحث عن الجثة
سيأتى هو من الخلف
وقد تنكر في هيئة غريبة
وملابس أخرى
يقب وحده هناك
حيث غرس السكين في الرمل
ويتابعهم وهم يقفزون في الماء
ثم يخرجون بالجثث الغريبة المنتفخة
إلا جثته هو
وعندما يمدونهم هناك
ثم يبدأون أخيراً في التعرف عليهم
سيتمنى لو أنه فعلها
ويندس بينهم .

(١٠) كيف تكتب الخبر

كان بإمكانه أن يتتبع كل شئ
السياق المضطرب
والوقائع الملتبسة
أما مالم يكن يسمح به
فهو الأقوال المرسلة
التي لاتدعمها مصادر
فاًيا كان مايجرى
وأيا كان مايتعلق به
فإنه يطمئن إلى شئ أكيد
أنه ينقل عن آخرين
وأن شيئاً لايشعله الآن

(٩) كوليرا

لا بد أن الوقت كان أول الخريف
فالطفل الذى كانه
كان يلهو آنئذ
في الفراغات بين أكياس القطن
التي كبسوها بقوة
ووضعوها منتصبة
في الباحة الخارجية لبית الخال
وفى وعيه ماتزال
الرائحة النفاذة للجوت

سوى أى الصيغ أفضل

لكتابة الخبر

(١٣) أعراض جانبية

أتذكر أننى فى السجن

لمرات لا أذكر عددها

أتذكر السكنة التى أشعر بها

بعد أن ينصرفوا جميعاً

أشعر كأننى فقدت كل شئ

وملكت كل شئ

أسمع وقع خطواتهم

على أرض العنبر

وأسمع الابواب

تطلق واحداً بعد الآخر

وأفعل مايلو لى

(١١) التحليق على ارتفاع شاهق

لى أصدقاء غريبو الأطوار

يقول أحدهم أنه ينتظر

إلى ما بعد منتصف الليل بكثير

ليخلع ملابسه

ويجلس عارياً فى الشرفة

وأنه يكون قد أعد كل شئ

النبيذ

والطعام

والفاكهة

ويقول إنه ينتشى

نشوة لايشعر بها

فى غير هذا الوقت المتأخر

وهو يستعرض كل الفتيات

اللائى يمكن أن ينال منهن .

(١٤) الرجال البيض

الرجال البيض يقفون بالباب

ما الذى يريده الرجال البيض

الرجال البيض

يأتون دائماً بالخير

هكذا يبدأون كلامهم

ثم يفرغون أمامنا بضاعتهم

ما الذى يريده الرجال البيض

الرجال البيض

لا يريدوننا بيضاً مثلهم

أنهم فقط

يريدوننا على هواهم

ما الذى نقوله للرجال البيض

إنهم يسرقون فى هر رؤوسهم

(١٢) الفضيحة

الحائط لصق الحائط

النافذة إلى جوار النافذة

النوافذ

فى كل الاتجاهات الممكنة

والتوافذ مفتوحة على آخرها

وهم هناك

ينظرون

(١٦) صمت الظهيرة

كانت تعرف أنه في الغرفة
وكانت تتعمد أن تعبر ببطء
على الكوة التي في السقف
وكانت الشمس المتحاملة
تخترق ثوبها القطنى الخفيف
وتضئ جسمها كله
وكان يرى كل شئ
حتى البثور الزهرية
على ساقها

(١٧) بعد فوات الأوان

كان في الطريق لعيادتها
عندما وجدها أمامه
على نقالة
في ردهة المستشفى
كانت قد ماتت
لكنه ظل يغمز لها بعينه
حتى انفرجت أساريرها
وافترت شفاتها
عن ظل بسمه

(١٨) ظل رجل

كان يتمخط طوال الليل
ويصق أينما اتفق
وكان يقوم لمرات عديدة
ليبتول أسفل المصطبة

وفى تولدهم

لكننا نمسك عن الكلام
في حضور الرجال البيض
فالرجال البيض
لديهم دائماً مايقولونه
والرجال البيض
مدججون بالسلاح

(١٥) بغداد

تمهل قليلاً ياسيدى الجنرال
وأنت تتقدم على جثتنا
انتظر

حتى يعبر الندامى الشارع
ريثما يفرغ الشعراء من قضائهم
ولو لأوقف طفلى
أريده فقط أن يتعرف عليك
سييسر جداً
من هيتك الحسنة
ولكنك الغريبة
سيظن أنك تلاعبه
وربما اندفع إليك

ماذا تقول ياسيدى الجنرال
تقول أنك لن تنتظر أكثر
حتى لو ظهر الله

انتظر إذن كي أهين نفسي
لا أظنك تريد أن تأخذنى عنوة
ياسيدى الجنرال .

التي ينامان عليها

وكانت تلوم نفسها

إذ قبلت الحياة مع رجل مثله

ثم تصحرو بعد أن ينصرف

فتجد الغرفة

كما رأتها آخر مرة

لا أثر

ولا رائحة

التي أضعتها .

(٢٠) أمشير

لاشئ في متناوله

لا الشمس البعيدة

ولا الريح التي تضرب الزجاج

حتى حياته

تجرى على مسافة منه

إنه يراها كشريط مصور

ويرى نفسه فيها

مثل قشة في الريح

(١٩) صيد الأسماك

لاتصدق مايقولونه

عن وفرة الصيد في أعالي البحار

نعم هناك أسماك

وأسمك كبيرة فعلاً

لكن ماذا تعرف أنت

عن الأسماك التي نلهم بها

أنا نفسى جربت

وماذا كانت النتيجة

السمة المغوية

التي خرجت أخطاها

السمة التي حملتني من بحر لبحر

ألقت بي على شواطئ غريبة

هناك لا أفعل شيئاً

مما كان حياتي

فقط ألتقى بالصيادين مثلي

نجلس مطرقين في مواجهة البحر

ونتحسر على الأسماك

(٢١) نساء في الحمام

عرايا

فاجأتهن الصغيرة التي

تحفظ تواريهن

إن قد انسلخن لتوهن

من كل رجل

ومن أية نكرى

غمزت بعينيها

وكتمت السر

(٢٢) البيت على الشاطئ

كل هذه الجثث التي يحملها التيار

ليس بينها جثة عده

يتحامل على نفسه ويكتب

يعدم جثة بعد جثة

ويجتمع له ورق كثير

(٢٣) الغرياء

أولئك الجوالون المقطعون :

المخبولون

والهاربون من مصارعهم

الذين كان أوى يستضيفهم :

يخلع عنهم خرقة بعد خرقة

ويسامرهم .

من لهم الآن ؟

(٢٤) المطارد

كانوا كثيرين جداً

ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب

ثم من مكبته هناك

يحاول أن يتعرفهم

(٢٥) الغريب

الولد الذي كان يحب الضحك

ويعاشر معلمة البيانو

البيدنة العجوز

الذي ضحكنا من حكايته عن السيانور

الولد المعجزة

زارني في المنام

وطالت أظافره

كانت طيور فارعة بيضاء

تُحلق عاليا

ثم تهوى

وقد غُبرها البارود

(٢٧) ليس صدفة

ربما يرى الأشياء قبل وقوعها

وربما كل مرة

يجد نفسه وحيداً مقطوعاً

لكنه رأى هذه الظهيرة من قبل

وتماماً كما توقع

الظهيرة القاتلة

والأطفال الذين يلاحقونه

(٢٨) العربة

لم يكن الحوذي وحده

فحتى المهرة كانت تتطوح

والنسوة خليط مترجرج

من الثياب والأتداء والعصائب

وغنج فائح

(٢٩) صيد الفراشات

من أين جاءه الخطر المر

أنه منذ مايعى

ينتهي حيث بدأ

وأنه لن يعثر عليها أبداً ؟

(٣٦) السحب

تماماً وهو يصوب تبذدت

السحابة الهشة البيضاء

وعلى امتداد الأفق

(٢٠) الأحباش

ويتوجع

لم يكن يتاح لهم

أن يروا وجهه أبداً

كانوا يركعون

وبعضهم كان يسجد

ما إن تسمع أبواق الدراجات النارية

فى مقدمة موكبه

كانت أخفاف الأسدين الكبيرين وحدها

بمخالبتها الحادة المدببة

تتراس على طول الطريق .

(٢١) الجريح

كان يلفه بإحكام

ولا يحكى عنه أبداً

وكنا نكمن له

حتى إذا اطمأن

وكشف عنه

رأينا

كان جرحاً صغيراً على أية حال

مندملاً قليلاً

وحوافه مشدودة ومكتنزة

وكنا نراه كل مرة

يحكه

(٢٢) السلم

كان السلم يصعد إلى ما لانهاية

وضع المفاتيح كلها فى الأقفال كلها

وتفحص الدواسات أمام المداخل

لكن واحدة منها لم تكن أبداً له

كأنما وضعوها للتو

تذكر أنه كان يصعد ثلاثة طوابق

وبصعوبة أكثر

ثمانى وأربعين درجة

وأن عليه ربما أن يعود أدراجه من

البداية

كان السلم معكوساً ينزل إلى ما لانهاية

ونجمة وحيدة منطفئة

تومض

فى الفوهة التى صارت الآن، بئراً

فجأة أضيئت الأنوار

وانفجرت الأبواب عن رجال ونساء

بعضهم فى ملابس النوم

وبعضهم فى ثياب العمل

كانوا متحفرين تماماً

وكانوا جميعهم يطالعونه بارتياح .

عزيز تعلب : الراحل المقيم *

أسامة عرابي

يسعد " لقاء الثلاثاء " بأتيليه القاهرة أن يرحب بحضراتكم ، وأن يعقد ندوة اليوم لمناقشة ديوان (ظل الصخرة ساعة الظهيرة) وتنويعات نثرية حملت اسم (سحاب الذكرى فى السجن والحياة) الصادرتين عن مركز الحضارة العربية للكاتب والشاعر المرحوم " عزيز فهمى أحمد تعلب " الذى غادر دنيانا مبكراً مساء يوم ١٧ سبتمبر ٢٠٠٤ فى جنيف .

وقد كان الراحل الكريم واحداً من قيادات الحركة الوطنية فى كلية الهندسة - جامعة الإسكندرية - عام ١٩٧٢ ، ولم يتوان عن الانخراط فى صفوف فرق " الصاعقة " و " المقاومة " تصدياً لمشروعات الحل السلمى التى برزت مقدماتها إلى الوجود مع قرار مجلس الأمن فى ٢٢ نوفمبر ١٩٦٧ ، والتى توجت " بمشروع روجرز " الذى جاء تجسيداً لهذا القرار بما - يمثلته من نزعة استراتيجية صوت الاستسلام ، ترمى إلى إحداث تفلخل فى الأوضاع

العربية على نحو يسمح بتحريك أردنى ضد المقاومة الفلسطينية بدعم أمريكى - إسرائيلى .
من هنا ، كان " عزيز تغلب " أحد الذين وجهوا جُلَّ طاقاتهم الفكرية والسياسية نحو صياغة جذرية لأسئلة المجتمع الحقيقية ويلورتها بما يتناغم ومستقبل الوطن ، وأدرك مبكراً أن هذا لن يتأتى دون تحرير الإنسان من وعيه الزائف ، وتخليص التاريخ من قيوده المكبلة له . الأمر الذى يؤكد صحة وسلامة المنحى والتوجه اللذين بنى عليها فقيدنا الغالى مواقفهم السياسية ، واختياراته الفكرية ، واقتناعاته الأيديولوجية ، فقدم لنا جدارية يسارية مفعمة بالكفاح المشرف ، والإيمان العلمى الذى لم يحد يوماً عن طريقه الوطنى التقدمى الذى اختطه لنفسه منذ البداية ، حتى وأفته المنية إثر إصابته بمرض فى الصدر والقلب ذهب ضحيته فى ١٧ سبتمبر عام ٢٠٠٤ لينضم إلى قافلة شهداء هذا الوطن المتوحدين بهمومه .. المكتوبين بعذاباته ومحنه ومعضلاته وتحدياته : عبد العزيز شفيق - شفيق ومصطفى عبد الغفار - سناء المصرى - أروى صالح - ماجد إدريس - حلمى المصرى - سهام صبرى - تيمور الموانى - صفائى الميرغنى - رضوان الكاشف - منصور عطيه - وسواهم من أبناء جيله الذين رحلوا فى ظروف مأساوية تعكس حجم الضغوط الهائلة من حولهم ، وتبرز سخرية التاريخ حين يكف الحاضر عن مساجلة الماضى ومغامرة السؤال ، مسافرين عبر دروب ألقت الحضور فى الغياب ، وعثرت على لغتها فى حبرها السرى ؛ هكذا دلف " عزيز تغلب " إلى منفاه الاختيارى بأجدية يتغذى مجازها من سيرورة اختصرت المسافة بين الواقعى والأسطورى ، ورفدت العلاقة المفتوحة بين الفن والتاريخ بنسخ جديد . عندئذ أخذ السرد عنده طابعاً شعرياً يعيد اكتشاف التفاصيل ، مقترباً من لغة قادرة على رفع القناع ، وهتك ستر الأوهام ، وتحرير النفس من حيواتها الضيقة .

لذا شكل استدعاؤه الأحداث ، واستحضاره الذكريات ، جزءاً من سيرة المثقف الباحث عن المعنى والمغزى فى الوجود الإنسانى ، والحفر عميقاً باتجاه ممارسة فنية عمادها الاتكاء على دال خصب يفتنى بذكرة حرة لاتنى تصل الماضى بالحاضر ، وتنهى السبيل لرؤية فى التاريخ تمنح لحظاته روحاً راهنة تغدو معها هموماً كبرى معاصرة غير أن ظروفها قاهرة فرضت على " عزيز " السفر والترحال - وهما كره له - فعاش رهين المحسين : الغربة وتداعيات التطورات التى عدت برياحها على البنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية لبلاده ، فنالت منها ، كما نالت من بعض رفاق دربه .. بيد أنه لم يفقد الأمل ، وظل



مشدوداً إلى تجربة إنسانية مختلفة ، يأنس فيها إلى قيم فكرية وجودية ، ورؤية فنية سريرية .. واتجه بكليته إلى الترجمة : إما في المنظمات الدولية .. وإما ترجمة الأدب وسواه من الأبحاث والدراسات المتشعبة . إلا أنه عجل الفراق ، ربما ، تمثلاً لقول أبي الطيب المتنبي:

سأصرف وجهي عن بلاد غدا بها لسانى معقولا وقلبي مقفلا
وإن صريح الرأي والحزم لامرئ إذا بلغته الشمس أن يتحولا

• الكلمة التي ألقتها أسامة عرابي مسئول النشاط الأدبي في أتيليه القاهرة ، في الندوة التي أقيمت لتأبين عزيز تذيب وتحدث فيها باء طاهر وجميل عطيه إبراهيم وحلمى سالم.

صورة الزمن فى باب الشمس

جرجس شكرى

عالم من الصور والرموز والأشياء الصغيرة والحكايات البسيطة . اجتمعت لتصنع وطناً ، تجسده وتحكيه بل وتحفظه حين تحولت إلى دموع وضحكات وبعض أفراح صغيرة وأحزان دائمة ، ماهى سوى أشياء وصور تجسد الماضى والمستقبل فى حاضر مؤلم ، فمن خلال قصة حب نهيلة ويونس يحكى إلياس خورى فلسطين يجسدها من خلال البشر وتفاصيلهم الصغيرة ، حيث خلع التاريخ قبعته الأكاديمية وركض بين البيوت ينحنى ويلتقط الدموع والضحكات ليكتب عن الخوف والقلق والمشاعر الإنسانية ويهرب من المعارك الحربية وخطب المساسة العقيمة بل وفى أحيان كثيرة يقطف عناقيد الزيتون ويرقص فى الأعراس ، يحكى تاريخ الأحجار والبيوت ويصنع حيوات خاصة لإناء من الفخار أو مخدة من الريش ، فالأشياء جزء لا يتجزأ من الحياة ولها حكاياتها كما الإنسان أيضاً فى ملحمة باب الشمس ليتجسد الزمن على هيئة مجموعة صور تتداعى بين الموت والحياة .

حيث تبدأ الرواية بالموت :

« ماتت أم حسن . رأيت الناس يتراكمون فى أزقة المخيم ، وسمعت أصوات البكاء . كان الناس يخرجون من بيوتهم ، ينحنون كى يلتقطوا دموعهم ، ويركضون .. » وأم حسن

هى القابلة التى جاءت من الكويكبات إلى المخيم وهى الذاكرة والرواية والشاهد ومعها بينى إلياس خورى الرواية على شخصيتين الأولى القدائى يونس الأسدى من قرية الزيتون والثانى د. خليل أو الجيل الأصغر. وتنطلق الأحداث وتعود من خلالهما وهما فى مستشفى الجليل ، الأول أصيب بالكوما - انفجار فى الدماغ نتج عنه عطب دائم والثانى مصاب بانفجار فى الذاكرة من العجز والاحباط يحاولان ترتيب الزمن واكتشاف الوطن ، غاب الأول عن وعيه بعد نضال دائم نصف قرن تقريباً ، وانفجر وعى الآخر ولايمك السيطرة عليه ، يحاول إبعاد الموت عن مثله الأعلى « يونس » ولايصدق أنه سيموت بعد أن أكد الطبيب ذلك وأوصى بإعداد الجنازة يقيم معه ويحكى له ومعه وهو يقول : « هكذا نؤلف حكاياتنا ولانترك منفذاً يدخل منه الموت » فالسرو ضد الموت والكلام لاستمرار الحياة ، وفى هذه الغرفة تتداعى الصورة وتهجم مئات القصص والحكايات على مدى نصف قرن للوطن المفقود .. لتتداعى الصور بين صاحب الوعى المفقود وصاحب الوعى الذى انفجر ، فالحكايات تمنع الموت والحكايات صور .. يقول خليل ليونس :

« أرجوك سوف أذهب إلى بيتك الآن وأجلب الصور وأعلقها على حيطان هذه الغرفة . نترك لوحة اسم الجلالة بالخط الكوفى فى الوسط ، ونوزع صوركم حولها . صوركم حول الاسم ، وأنتم حول يونس . أجلب الصور ونخبر الحكاية كلها سوف تكون الحكاية مختلفة ، سوف نغير كل شئ ، أعلق كل الصور ونعيش بين الصور ، أنزل صورة عن الحائط وأعطيك إياها فتروى حكاية ، ثم أنزل صورة أخرى ، وتأتى حكاية جديدة وتتوالى الحكايات . هكذا نؤلف حكاياتنا من الأول ولانترك أى منفذ يدخل منه الموت . »

فالحكايات تمنع الموت والحكايات صور .. ليتشظى الزمن فى هذه الغرفة بين الصور والحكايات ، فمن الذى فقد وعيه يونس أم فلسطين ، ومن الذى أصيب بانفجار فى الذاكرة خليل أم هذا الجيل ، مئات الحكايات تنطلق من هذه الغرفة ولاتراعى الترتيب الزمنى وكيف يحدث هذا وكلاهما خليل ويونس أصاب العطب وعيهما وإن كانت الأحداث تقع بين عام ١٩٤٣ وعام ١٩٩٤ ، فلم يعد مفهوم التاريخ كما نعرفه ذات أهمية والحكايات والصور تتكرر وتتأرجح بين الواقعى والمتخيل ، ليحتج خليل على يونس الجثة التى لاتتحرك ، فهو لا يؤمن أنه جثة .. أو فى طريقه للموت فهو يحاوره على مدى خمسمائة صفحة عن حكاية وطن فى نصف قرن ويقول له :

" لم أعد معنياً بالتاريخ ، حكايتي معك ياسيدى ليست محاولة لاستعادة التاريخ ، أريد أن أفهم لماذا نحن هنا كسجنين فى هذا المستشفى ، أريد أن أفهم لماذا لم أستطع التحرر منك ومن ذاكرتى . لقد أصبحت رئيساً للممرضين وعدت إلى الوظيفة التى استحقها ، والآن المستشفى لم يعد مستشفى ، بل تحول إلى أقل من مستوصف ، أم لأننى رأيت فيك صورة موتى فاندفعت إلى الموت أحاوره .. "

وخليل يرى فى يونس صورة موته وحياته ، ولايستطيع أن يصدق أن هذا البطل صار جثة ، وخليلى نفسه ماذا يكون ؟ نصف طبيب ونصف فدائى ونصف خائف ونصف سعيد .. « شئ يكتمل ، يسأل يونس وكأنه يكلم نفسه والعكس من خلال مئات الحكايات والصور فى حوار بين الحياة والموت وقبل أن أشاهد الفيلم تساءلت كيف يمكن تجسيد مئات الحكايات فى أربع ساعات ، وكما جاءت الرواية علامة بارزة فى تاريخ الرواية العربية وفى التاريخ الفلسطينى ، جاء الفيلم توثيقاً درامياً للملحمة الفلسطينية وحدثاً هو الأكبر فى تاريخ السينما العربية ، ولندخل إلى الفيلم الذى كتب له السيناريو المؤلف والمخرج محمد سويد ، ليجسد هذه الحكايات ويبعث الروح فى مئات الشخصيات ، لتحمل الصورة أبعد من الحركة .. تجسد الفعل والإحساس والعاطفة ، ويبدأ الفيلم ويونس يصعد الدرج إلى أم حسن التى عادت من الجليل ومعها فرع يرتقال من فلسطين وتلتقط كاميرا سمير بهزان البرتقال close up .. وتبدأ مذبحة البرتقال ويسيل دمه يأكل الجميع ويونس يرفض الاحتفاظ به ، ويقول لخليل ، كان يجب أن تأكل البرتقال فالوطن يجب أن نأكله لانتركه يأكلنا ، يجب أن نأكل برتقال فلسطين ونأكل الجليل ، ثم تبدأ ملحمة ضياع فلسطين وقصة عشق نهيلة ويونس .. لتختلط الحكايات ويتشابك الزمن

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمني من خلال جزئين العودة والرحيل ، فمن مذبحة البرتقال إلى شتاء ٩٤ فى شاتيلا والأمطار تنهمر على بيزروت وفى ثلاث لقطات سريعة لخليل وشمس يمارسان الحب ، ثم شمس تقتل سامح أبو دياب ومازالت الأمطار تتساقط ثم يونس ملقى على الأرض فى المستشفى والطبيب يوصى بإعداد الجنازة ، واللقطات الثلاثة ذات دلالة قوية و" ثلاثة محاور سوف تشارك فى البناء العميق للسيناريو « شاتيلا ببيروت / شمس وخليل / يونس عراب هذه الرواية « وحين يبدأ السرد تعود كاميرا سمير بهزان إلى الوراء نصف قرن تعبر من بيروت إلى الجليل فى عام ١٩٤٣ ليبدأ الحكى

ولاتنسى فى طريقها أشجار الزيتون أسطورة فلسطين قبل أن تلتقط البشر .. وتبدأ بالشيخ إبراهيم الأسدي الأعمى وتحكى قصة زواج يونس وبتهيلة وتجسد تفاصيل الحياة اليومية لهذه الأسرة فى البيت والحقل ويشعر المشاهد أنه يشاهد ذاكرة هذا الشعب وأن هذه الصور هى الذاكرة ، ولم يعد الـ **Flashe back** مجرد التفات للماضى ، بل لوحات وصفية بصرية وصوتية .. وتحول السرد القصصى بين خليل ويونس فى غرفة مستشفى الجليل إلى أفعال غير مترابطة داخل الزمن تحاول أن تستثمر الزمن / الماضى الميت فى أفعال مدهشة .. ومؤلة .. وبعد أن يعيش المشاهد أدق تفاصيل الحياة فى قرية الزيتون ، وأنا لم أعش فقط بل شعرت أننى قفزت من مقعدى إلى الجليل ، لبدأ اليهود فى تدمير قرية عين الزيتون وإحراقها ومشاهد التهجير .. ويلجأ المخرج إلى اللقطة أو المرحلة التى تجسد التفاصيل . وكأن الكاميرا تحاول حل رموز الواقع وإبراز دور الأنبياء والعلاقات «فهى ليست فقط تلتقط وتسجل » ليتأكد إبراز دور هذه الأشياء وقيمتها فى الواقع ، وكما كان للأشياء دور القوة الفاعلة درامياً فى الرواية فهى ليست فقط تحرك الأحداث بل أيضاً المشاعر والعلاقات ، فالبرتقال والزيتون وإناء الفخار وبيت أم حسن والمخيم ومصحف الشيخ إبراهيم والشجرة الرومية جزء لا يتجزأ من البناء الأساسى للرواية ، فما تبقى لهؤلاء بعد أن فقدوا وطنهم فقط أشياء وصور أشياء لها حكايات ، وقد أبرز يسرى نصر الله هذه العلاقات على مستوى الصورة السينمائية التى تجسد استثمار الأبطال للأشياء استثماراً بصرياً ، فثمة علاقة عميقة بصرية بينهم وبين هذه الأشياء التى يمتلكون حياة بصرية لها ، وهم فى حقول الزيتون ليسوا فقط ينظرون إليها بل يتوحدون معها ، وفى نكبة ٤٨ يدخل يونس إلى بيته الذى احترق وتم تدميره يحفر بالسكين على ذراعه هذا التاريخ ، وتتجول الكاميرا مع عينيه فى البيت لا يتأملها ويتحسر فقط بل التهمت عيناه الجدران المهدمة والاثاث المحترق ، وهذه الرؤية البصرية تليق بيونس الذى أكد فيما بعد أنه ليس فقط سيأكل البرتقال فلسطين بل وفلسطين نفسها فلا بد أن يؤكل الوطن حتى يحتفظ به داخله ، والعديد من الأمثلة التى تجسد هذه العلاقة العميقة بين أبطال الرواية / الفيلم والأشياء وكأن هؤلاء حين تم تهجيرهم حملوا حيواناتهم وبيوتهم وأشياءهم ليس على أكتافهم بل بداخلهم ، وفى بداية الجزء الثانى " العودة " تعود أم حسن لزيارة بيتها فى الجليل وهى تتأمل إناء الفخار وحين تطلب منها اليهودية أن تأخذها ترفض فهو يعيش فى بيته ،

فالأشياء ليس سوى المرجع والواقع يتكلم عبر هذه الأشياء من خلال الصور .

وفى مشاهد المجاميع وهى تغادر فلسطين تحت وابل من الرصاص ومطاردة اليهود يلجأ المخرج إلى اللقطات الطويلة الحافلة بالتفاصيل والأحداث لتحمل الصورة أبعد من الحركة / وتجسد الإحساس والفعل والعاطفة / وربما رد الفعل المؤلم لهذه المشاهد ليس فقط من أجل قسوتها بل أيضاً من خلال اللقطات الطويلة التى جعلت هذه المشاهد تتوحد مع الأحداث والأبطال ... لينتهى الجزء الأول ونهيلة تعلن أمام الجميع فى قرية دير الأسد أنها زوجة المناضل يونس الأسدى .. وأن هؤلاء أولاده وسط الزغاريد والفرحة ، بعد أن اعتقلها اليهود فى محاولة لمعرفة أين يونس زوجها وفى مشهد من أجمل مشاهد الفيلم حين يسأل المحقق نهيلة كيف أنها حبلى ولاتقابل زوجها ولاتعرف أين هو لتصبمت قليلاً وتصرخ فى وجهه : أنا شرموطه !

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمنى أو الإيضاح متخلياً عن تيار الوعى فى الرواية الذى يناسب غيبوبة يونس وانفجار ذاكرة خليل ولكن فى الفيلم انفجرت ذاكرة الصور .. فنحن لانحمل ذاكرة بقدر مانتحرك نحن داخل ذاكرة وجودنا ، فبين الواقعى والمتخيل ، بين الحاضر والماضى جسدت الصورة فى الجزء الأول " الرحيل " الخاص والعام بين تفاصيل البشر وحياتهم مع قراءة سياسية فى رؤية فنية غير مباشرة ، فربما الملازم مهدى الذى أطلق على نفسه الملازم مهدى الدجاج أحد قادة القوات العربية فى حرب ١٩٤٨ وانتحاره بعد تأكده من فشل هذه القوات وانسحابها دلالة عميقة على الوضع العربى وحال قواته فى ذلك الوقت .

وكما بدأ الجزء الأول فى شاتيللا مع شتاء وأمطار ١٩٩٤ ، يبدأ الجزء الثانى فى صيف ١٩٩٤ فى شاتيللا أيضاً ومظاهرات اللاجئين حول أسلو حيث اختلفت الصورة ولم تعد الكاميرا إلى الوراء كثيراً ومازال خليل يدرّب ذاكرته ويحاول طرد الموت عن يونس بالكلام والقصص .. وتعلق أم حسن « نادرة عمران » على ضجيج المظاهرات وتباين الشعارات قائلة « أى شعرة من طيز الخنزير بركة » ويتخلى نصر الله عن الترتيب الزمنى قليلاً ومن أسلو يعود إلى مشاهد طرد منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت ١٩٨٢ .. وبينهما مشهد اغتيال شمس وكلها لقطات طويلة .. تستهدف الواقع وتجسد علاقاته الواهية وتعمق فى الجزء الثانى فكرة الزمن والصور وماتطرّحه الحكايات وتجسده الصور التزامن للماضى

والحاضر والمستقبل وحسب أن روب غريبه " ليس هناك تعاقب للأزمنة التى تمضى بل إن هناك تزامناً لحاضر ماضٍ وحاضر حاضِرٍ ولحاضر مستقبل وهذا مايجعل الزمن رهيباً وغير قابل للتفسير ، وحين تجمعت هذه الأزمنة فى رأس خليل انفجرت ذاكرته وراح الماضى والحاضر والمستقبل كل منهم يستعيد الآخر ويناقضه ويمحوه ، فقط صورة زمن قوية ، ويسأل خليل يونس بعد أن زار بيته ، .. عالم من الصور ، عالم غريب ، لا أعرف كيف استطعت النوم داخله كل هذا العمر ؟

صرت وكأننى أصبح مع الصور فى الظلام اقتربت منهم واحد واحد واكتشفت عالمك السجرى . عالم من الصور المعلقة على حبال الذاكرة ، كانت الصور وكأنها تتحرك . وسمعت أصواتاً خافتة تخرج من الحيطان وخفت .. من أين لك هذه الصور ؟ هل كانت تذهب حين تذهب من أجل نهيلة أم من أجل الصور ؟

وبات الشمس مقبرة للصور وكل صورة هى صورة لزمن حقيقى لاصورة متحركة على الشاشة أو من قبل سرد حكاى فى قصة ، حين قاربت نهيلة على الموت أوصت الأحفاد أن يحملوا الأغراض من مغارة باب الشمس وأوصت بإغلاقها بالحجارة وكان المشهد الأخير: فى الفيلم هكذا / وتم إغلاقها على الزمن والصور التى صنعتها مع يونس هناك / حتى نهيلة نفسها مجموعة من الصور ، فهناك نهيلة الأولى زوجة يونس الصغيرة التى لم يعرفها ، لأنه كان فى الجبال مع المجاهدين ، والثانية المرأة الجميلة التى ولدت فى مغارة باب الشمس وهى تدعى حبات العنب وتتزوج زوجها من جديد / والثالثة أم إبراهيم الذى مات / والرابعة أم نور ، التى التصق بها يونس فى المغارة وصار يدعوها أم النور ، والخامسة بطلة المائتم ، التى خرجت من السجن لتعلن موت زوجها ، والسادسة أم كل هؤلاء الذين يملأون ساحة دير الأسد ، والسابعة امرأة وحيدة فقيرة نهيلة التى تعبت من التعب . هكذا يصفها ويراهم يونس مجموعة من الصور فى امرأة واحدة صورة لكل زمن ، وهى تقول : عشنا فى انتظار شئ سيأتى وكأننا لسنا فى مكان حقيقى وهى نفسها ترى يونس فى صور مختلفة ، أخرها إيليا .. والاسم لا يخلو من دلالة فهو النبى الذى اختطفته عربية ذهبية وصعدت إلى السماء فهو لم يمِث أبداً ، وفى الوقت الذى يلفظ فيه يونس أنفاسه الأخيرة فى مستشفى الخليل بعد أن انتهى السرد ونضب معين الصور ، تستوقف سيدة خليل فى الطريق وتسأله عن إيليا فهى تحمل له خطاباً من زوجته ، و خليل لا يعرف إيليا ولا يوجد



إنسان بهذا الاسم فى المخيم وتذهب معه إلى بيته وتصر على البقاء معه حتى الصباح تحبه وتطعمه سمكاً ولا يخلو السمك من دلالة الحياة أيضاً .. فى مشهد يكاد يكون صامتاً يختلط فيه الحلم بالواقع وفى الصباح تتلاشى المرأة وتترك له الخطاب .. وفى المستشفى يكون يونس قد مات فهذه آخر الصور .. ربما يفهم خليل حكمة الصور ، التى هى بديل غياب البشر ، .. ماتت نهيلة ومات يونس وضاعت فلسطين .. ولكن هناك عشرات الأحفاد على اسم نهيلة ويونس صور صغيرة سوف تكبر .. وبعد أن ينتهى الفيلم سألت نفسى ماذا لو تعامل الساسة مع القضية الفلسطينية كما قدمها إلياس خورى ويسرى نصر الله ، ولكن كما جاء فى باب الشمس ، كل العرب تحب القضية الفلسطينية وتكره الفلسطينيين ! والغريب أنه لم تجرؤ جهة عربية على إنتاج الفيلم لتتولى جهة أجنبية إنتاج أضخم وثيقة درامية عن القضية الفلسطينية !

وكانت فكرة اختيار الممثلين جريئة وذكية من يسرى نصر الله حيث لم يلجأ إلى النجوم والمشاهير بل إلى مجموعة حقيقية وصادقة معظمهم من محترفى المسرح ، محتسب عارف « الشيخ إبراهيم الأسدي » ونادرة عمران « أم حسن » وحنان الحاج على « زينب » ، أما نهيلة فكانت ريم تركى « تونس » والسورى عروة نيرابية فى دور يونس وباسل خياط خليل ، وكلها مجموعة جعلوا المشاهد لايشعر بغربة مع اللهجة الفلسطينية والأداء الذى جسد قسوة المذابح وحياة اللاجئين بالإضافة إلى موسيقى تامر كروان جسدت المأسى والأفراح وكانت صورة ناطقة لاسموعة فقط ، وأخيراً ملابس ناهد نصر الله التى غطت نصف قرن هى زمن أحداث باب الشمس واستطاعت أن ترسم صورة دقيقة لهذه الملابس.

اللغة والإنسان فى تجربة الشاعر عماد أبو صالح

فاطمة ناعوت

المتأمل قصائد عماد أبو صالح للوهلة الأولى سوف يصطدم باجتراحه لغة فصيححة شديدة البساطة حتى لتكاد ، أحيانا ، أن تتماس مع الدارجة المصرية ، لكنها دوماً لغة سليمة تحترم قواعد النحو والصرف وإن بدت غير أبهة بها . تلك اللغة النافذة غير المقعرة تزيل حجاب التلقى الأول لدى القارئ فينفذ مباشرة إلى " الجواهر النشط " للشعر ، بتعبير فاليرى ، من دون أن يضطر إلى عبور جسور مرهقة فوق جداول اللغة الكلاسيكية . هذا النمط من اللغة يذكر بكتابات إبراهيم أصلان وعناية جابر اللذين حين تقرأهما لاتشعر إلا بروح النص تتسلل إليك فوراً ، وكأنها غير محمولة على وسيط بيطئ أو يعوق من تدفقها . أن تعبر عن رؤى مكثفة وحالات شعورية حادة عبر لغة رهيقة هادئة لاصخب فيها ولا تتعثر من الصعوبة بمكان . لأننا اعتدنا أن نرى المضمون الكبير يحمله وسيط بحجمه ، أى لغة مترفعة عالية ، أو كأن نقول إن المضمون يفرز الشكل المناسب له . وهذه المقولة على صحتها غالباً ، إلا أن فيها نظر لو تأملنا تعريفاتنا حول مفهوم اللغة وما إذا كانت شفة لغة رفيعة وأخرى غير رفيعة !! لایشعر بصعوبة تلك الكتابة إلا من اضطلع بفعل القلم وعكف طويلاً على تطوير تجربته ومحاولة غزو أراض جديدة عبر مشواره الكتابى .

أفلت أبو صالح كذلك من شرك السردية المجانية التي أسرت شعراء كثيرين من جيله حتى لاتكاد تسمى نصوصهم شعراً: إذ هي للقصة القصيرة أقرب (مع احترامنا لإدوار الخراط والكتابة عبر النوعية) . ذلك السرد الذي يكون فيه التسلسل الزمني والحديث والمنطقي والتعليلي منتظماً ومتنامياً بغير كسر أو حتى لعب . غير إن سرد أبي صالح . باستثناء ديوان " قبور واسعة " ، غالباً ما يرسم مشهداً شعرياً لا يكون هو الهدف في ذاته ، رغم كون الشعر الجميل ينتهى بهدفة عند الصورة الجميلة إذا نجح الشاعر فى رسمها ، لكن المشهد عنده يكون فى كثير من الأحيان منطلقاً لخلق حال تأمل ولحظة صمت من القارئ كى يستخلص جوهر الشعر ومغارقة الوجود - ينجح أبو صالح فى ذلك كثيراً حتى وإن خافه الشعر فى بعض الأحيان ورسم له صورة مسطحة أحادية العمق - يقول :

تغمض البنت عينيها فى الشرفة / وتمد ذراعيها / الولد يشب على قدميه / ويمد ذراعيه / فى الشرفة المقابلة / تتبقى مسافة / تقطع خيوطها الوهمية / العاصفيرة العابرة.

ليس بوسعك كفاً أن تقف عند لحظة الاستمتاع بهذه الصورة وتكتفى بذلك ، لكنها ستدفعك أن تجول فى الوجود لتبحث عن إجابات لأسئلة كثيرة مازالت تحوم ، أو حتى أن تطرح مزيداً من الأسئلة ، ويظن تلك هى وظيفة الشعر الأولى . ويقول :

يظل واقفاً يحرق فيها وهى جالسة على مقعد الباص / تنزل فى محطتها ويظل واقفاً / يتعجب للزلزال الذى يصعد / ويجلس فوق ركبتيها .

إن نتوقف هنا عند المشهد السينمائي المرسوم شعراً ، لكن عند عيني العاشق الذى انفصل عن الوعى وجمد ناظريه على المحبوبة حتى ليظل يراها بعدما غابرت .

من ملامح شعر أبى صالح كذلك قلب الهرم عن طريق تحقيق القيمة العليا أو تقديس المندس أو حتى الكذب . غير إنه لايعتمد الشعار القار فى الشعر القديم : أجمل الشعر أكذبه " ، الذى أظنه كان يعنى حينذاك المجازات المهومة غير الملموسة أو تكريس الخيال الشعري الذى يبتعد عن الأرض ويجمع نحو الغيب واللامعقول ، لكن الكذب هنا يمجّد القيمة بهجوها أو يقدح فى المبدأ الرفيع من أجل تكريسه وسحب القارئ إلى منطقة الإيمان به . فنراه قد يرمى الأبوين بالقذارة والندس فيفهم القارئ المدرب أنه فى حال تمجيد لهما وهكذا . وعلنا نذكر رامبو حين فعل شيئاً كهذا غير مرة . لذا فأنا أعتبر عماد أبو صالح شاعر " أم " بامتياز إذ استطاع القبض على لحظات أمومة ليست بالضرورة هى اللحظات الأجل أو المكرسة فى موضوعة الأم ، لكنها تلك اللحظات التى تمر دون أن ننتبه إليها ،

لحظات انهزامها وقمعها وقسوتها الجانية وحنوها القاسى وموتها حية وعيشها الميت :
أهش الفراشات الملتصقة بجسدك / كى لاتطيرى / وأبقى وحدى " وذلك أمر يحتاج ،
برأى ، إلى دراسة مستقلة من قبل النقاد .

"لم أكن / أبدا / ولدا سيئا / لم أفقأ عيني كلب صغير / ولم أسرق قلم ابن جارتنا /
(الأسود ذو السلسلة الصفراء) / ولم أقطف وردتهم / .. / هل ركبت مرة ، ظهر جدتى
فى أيامها الأخيرة ؟

فى المقطع السابق نلمح بعضا من الكذب الجميل حين نقف خلف ستار الكاهن لا
لنعترف بخطايانا لكن لتتبرأ منها على نحو مكشوف لا يخلو من براءة حتى لنجبر الآخر أن
يتعاطف مع الخطاين . هنا اللعب فى المنطقة الواقعة بين الوعى (الكاذب) ، واللوعى /
الصادق (والذى يمثل هنا الضمير أو الأنا الأعلى . وعلنا نلاحظ الدوال السيموطيقية التى
تميز صوت اللوعى بين الأقواس فى القصيدة . ونجد التطهر الأرسطى حين يقول :

أريد أن أمزق ستارة الجيران / أن أضرب بطون النسوة الحوامل بقبضتى /.../ أن
أكسر مصابيح أعمدة الإنارة / أن أرش المازوت على رجل معه امرأته / وطفله القذر
مسك بيديهما / ... / أريد أن أفرغ إطارات السيارات /.../ أو / ، على الأقل ، / أسير
بشارعين / فى نفس اللحظة .

اختار لنفسه فى نهاية القصيدة أبشع ألوان القصاص لأن سيره فى شارعين فى نفس
اللحظة يعنى ، فضلا عن الصورة الشعرية العبثية ، أنه سوف يتمزق نصفيا على نهج
العقاب الصينى الشهير تاريخيا . إذ هو لا يمارس ساديته على الآخر وحسب لكن على ذاته
كذلك ليتحول ماسوشياً بعدما نظر فى مرآة " ميدوزا " وهاله كم قبحه . ويدفعنا هذا إلى
الكلام عن الشاعر الجديد الذى هبط من فوق أوليمب وتخلّى عن دور النبى لينخرط فى
اشتجار الحياة ككائن تعس خطأ لايهرب من أثامه ولا " لم يكن ينخلن / كن يرقصن على
إيقاع المناخل / ثم يخرجن من حجرات المعيشة / ملائكة بيضاء بغبار الدقيق / إلى أن
يلطمهن الأزواج فجأة / فيعدن مرة ثانية / أشباحاً / فى ملابس سوداء .

أو نقبض على لحظة من أجمل لحظات الإنسان حين تنكسر قبال صديق منهزم فنود لو
نخلع له أرواحنا يقول فى نص يجمع بين المرح وانفطار الروح فى جدلية إنسانية بدية :

.. / سأؤقل لك انظر إلى السماء / وأدس جنينين فى جيبك / سألقى قلمى خلسة
أمامك / سأرسل لك رسائل غرامية باسم فتاة / سأسمى ابن أختى باسمك / سأخطئ ،
مثلك ، فى كلمة " مسنولين " / سأكره عممتك نجوى ، وأحب اللون الأصفر ، / وأنا

ساعتين فى الظهيرة / من فضلك أنا لا أقدر. أن أكره الفاصوليا / سأشتري بنطلوناً على مقاسك / وأعمل أنه واسع على / سأوصى مخبراً / أعرفه / ليؤدب لك امرأتك / الفاصوليا رديئة.

يسجل عماد أبو صالح (الإنسان) فى اللحظات التى عادة يهرب الآخرون من تذكرها . اللامع على الخط الفاصل بين الوعى واللاوعى يكشف لحظات القبض على النفس متلبسة بارتكاب الإثم ولو عن طريق تمنى نزول الكوارث بآخرين نظن أننا نكرهم . لحظة تمنى موت زوج الحبيبة ليحل مكانه ، أو أمنية فقاً عيون المارة أو بقر بطون النساء مجاناً وبلا سبب سوى إشباع نزعة الشر الكامنة . يرصد الشاعر لحظات النزوع الشيطانية داخلنا حتى رذا وضعناها تحت المجهر بدت سوءاتها وفى هذا فائدتان : أولاً لانقسو كثيراً على ملامح الضعف الطبيعية فينا إذ لا موجب لجلد الذات دوماً لو أننا كم أن الإنسان خطأ وهش والثانى أن وضع تلك النزعات أمامنا فوق الطاولة لتتريحها وتحليل مكانم إشعاعها يساعد على التعامل معها وكبحها . الواعظ يرسم طريق النور للمرء ليدفعه نحو الفضيلة ، والشاعر قد يفعل الشيء ذاته عن طريق كشف مكانم الشر والضعف الإنسانى فينفر منها دون مباشرة أو تبشير أو تنذير . وربما هذا مادفعه أن يعلن فى ديوانه الأخير " مهندس العالم " إن الكتابة هى شئٌ سخيـف سخيـف .. ، لكنه السخف الذى يحمل القيمة والخواء الذى يحفل بالزخم والشر الذى يسحب الإنسان من عنقه نحو الفضيلة .

عماد أبو صالح ، شاعر من مصر له الإصدارات الآتية :
أمور منتهية أصلاً ١٩٩٥ - كلب ينبع ليقـتل الوقت ، يولية ١٩٩٦ ، عجوز تؤله الضحكات - ١٩٩٧ أنا خائف - ١٩٩٨ قبور واسعة ، صيف - ١٩٩٩ مهندس العالم ، ربيع ٢٠٠٢ ،
القصاصد من ديوانى أمور منتهية أصلاً و كلب ينبع ليقـتل الوقت - طباعة خاصة.

عبدلكى وحلم الحياة المقطوع

نزيه أبو عفش

عرفت يوسف عبدلكى منذ أكثر من ثلاثين سنة . كان مجرد « هاوى رسم » مفتون بقوة الأمل ، وكنت مجرد « هاوى كلمات » أبشر بخيبته . على هذه المائدة المتبسة التقينا . وعلى طرفيها قامت أجمل ولأثم الصداقة .

ومنذ ذلك الحين (رغم جميع الخيبات والمحن والكوارث والأعطاب الروحية التى تخلفها عقائد الاستبداد والمطاردات والسجون / المعاهد الوطنية لتأهيل الخارجين على الصراط الرسمى للعقيدة) ويوسف عبدلكى مايزال يأمل . يأمل بريشته ويأمل بقلبه ، ويواصل رحلته السيزيفية « الأملة » إلى أعلى الهاوية : هاوية الإنسان .

« روح غير قابلة للهدم » : ذلك ماكانه يوسف عبدلكى ، وذلك ماسوف يبقاه : « إنسان يأمل ! .. » وعلى اللقمة المريرة لذلك الأمل الضارى كان يتغذى ويواصل حياكة حلم حياته ، بالأسود والأبيض حيناً ، وبالأسود والأسود حيناً ، وبإيمان من يكابد ويأمل ويثق .. فى

جميع الأحيان .

كان ، بإيمانه وشجاعة أحلامه ، وبموهبته قبل كل شيء ، أشبه بدودة عزلاء تحفر فضاء حياتها فى كتلة هائلة من الغرائث (وعموماً .. ما الذى يفعله الفنانون غير ذلك ؟) ولكنه ، طوال تلك الرحلة « الدودية » المضنية فى دماغ الصخرة الأصم ، كان قادراً ، بدأب الباحث الشجاع ، على حياكة أنبل الأحلام وأكثرها استقامة وعلواً وإثارة لأسئلة الضمير والعقل ، وفوق ذلك كله ، بل وقبل ذلك كله ، استطاع أن يظل مخلصاً للسؤال الأشق والأكثر جوهرية والحاحاً : « سؤال الفن » .. الفن الذى لا يمكن أن يتنازل عنه إلا فى حالة واحدة : التنازل عن الشرط الأول فى دستور العقيدة الفنية .. أقصد « شرط الإيمان » .

قلت « الإيمان » ، وأعنى ذلك تماماً . ولعل الفارق الجوهرى الذى يميز يوسف عبدلكى وأمثاله من عائلة العبد المومنين ، عن سواهم من الشغيلة الطارئين على هذه العقيدة ، ليس مجرد فارق فى المهارة والخيال كما يقول جون برجر ، وإنما هو فارق أخلاقى أيضاً : إنه - تماماً - الفارق الجوهرى بين المؤمن الحقيقى وبين المخادع الصغير الذى يتسلل إلى المعبد ليتسول صدقات الآلهة .

كان « يوسف » ، إذ يراهن على نفسه وطاقاته ، إنما يراهن على إيمانه أيضاً ، وبالتالي على ضرورة - بل وحتمية - أن يكون « الفن » هو الغاية التى لايجوز التفريط بقيمها . وإدراك هذه الغاية لايتوقف الفنان (ذو النسب الإيمانى) عن زرف الكثير من الأحلام ، والكثير من الغصات والشهوات ، والكثير الكثير من آلام العقل والقلب ، وعرق مكابذاتهما المضنية فى الطريق إلى الطرف الثانى من الصخرة : طرف الحياة .

فإنز : لاتفريط برسالة الفن « أياً كانت المسوغات التى تملئها « الضرورات التاريخية » على الفنان المشتغل فى ميدان الأمل / ميدان الالتباسات الكبرى ، و الزوجانات الكبرى ، والمخاضات الكبرى : ميدان العمل السياسى .

« لاتفريط برسالة الفن » : بل - وهذا ما فرضه يوسف عبدلكى على نفسه منذ البدايات - إن على الفنان المشتغل فى متاهات مايسمى بـ « الهم العام » أن ينتج فناً « أكثر فنية » ، وأكثر رهافة .. وأكثر كمالاً أيضاً . القيم العظيمة لاتكفر عن خطايا الأداء الركيك . وبالتالي : الفن ليس « دار أيتام » مفتوحة لرعاية المعاقين من نوى النوايا الطيبة . الفن حرب أبدية مع الكمال .

« الكمال » ؟ .. مأرعب هذه الكلمة ! ما أقطع هذا الطموح !

منذ ذلك الوقت ويوسف عبدلكى يتعارك مع كماله . ينقضه ويعليه . يشك ويوقن . لا يكاد ينتهى من مطاردة حلم (أو مطاردة كابوس) حتى يقلب الخريطة كلها .. لبدأ من جديد .. ودائماً كانت له نقطة صفر جديدة ينطلق منها . دائماً كان لديه مايلحمه ، ويعيش لأجله . ودائماً كان لديه مايكفى من زوادة الزاهد ، الحكيم ، الصارم والمتطلب : عابد الفن .

من المستحيل على أى فنان أن يواصل - سنة بعد سنة ومجازفة بعد مجازفة - النحت فى صخرة أحلامه ويظل جيداً . لكن يوسف عبدلكى إستطاع أن يفعل . وعلى أى حال : ثمة فى تاريخ الأحلام - تاريخ الفن والشعر والموسيقى وسواها - أسماء كثيرة لأناس امتلكوا الشجاعة الفنية نفسها ، والشجاعة الروحية نفسها ، وشجاعة نقديس « قيم الفن » نفسها . كثيرون وكثيرون كان الفن الخالص هاجس حياتهم ، أو ربما هاجس موتهم (موزارت ، فان كوخ ، رامبو ... إلخ) كانت أصابعهم - أصابع أرواحهم - قادرة ، فى أشق الظروف ، على « حلم » ذلك الكمال .. وعلى ملامسته أيضاً .

حسناً ، أعرف وتعرفون : فى الفن (مثلاً فى الفلسفة والعلوم) استحالة بلوغ الكمال هى الدافع الأكثر إلحاحاً لمطاردته والسعى إلى إدراكه . على أن يوسف - شأنه شأن كثيرين من معاصريه ، ومن سبقوه - كان فى الكثير مما أنجزه يلامس هذا الكمال القاسى - كماله الخاص ، ثم لا يلبث أن يتجاوزه إلى كمال آخر ، إلى أمل آخر ، إلى كمين إبداعى آخر ، أو قل : إلى خيبة أخرى .

هى ذى تراجيديا العابد الأصيل : يصل ليعاود البدء . ويبلغ .. ليخيب .

منذ بداياته الأولى ويوسف عبدلكى - فى مسعاه التعبيرى - مأخوذ بجوهر رسالته قدر ماهو مأخوذ بصياغتها ودلالاتها البصرية (سمها دلالة السطح) . تعنيه الفكرة فى كل نأمة وفى كل انحناء خط ، وكل تفصيل قد يبدو ثانوياً ، لكنه . فى كل هذه التدقيقات الصارمة ، لا يتنازل لصالح الإنشاء : إن اشتغاله على تفاصيل وهوامش السطح إنما هو اشتغال دؤوب على الجوهر : فتحت قشرة السطح يكمن مغزى البذرة .

البدايات الحقيقية ليوسف كانت مع الأحصنة وأشباهاها / الأحصنة - الوحوش (كن * يسميها : الأحصنة المضادة) ومنذ تجاربه الأولى على هذه الكائنات ، النبيلة منها

والتوحشة على حد سواء (لعله كان يفكر فى الأحصنة - الناس !..) استطاع يوسف - واضعاً الكائن فى مواجهة نقيضه - أن يبرز أقصى مايمكن لفنان أن يبرزه من طاقات الشر لدى هذه الكائنات الخنزيرية (الأصح أن نقول : أولئك الرجال الخنزيريين) الذين ، بوقارهم وجلافتهم وأنيابهم وربطات أعناقهم ودكنة بياض أحداقهم المشحونة بطاقة الموت ، يتحولون إلى خليط من بغال وخنازير وأكلات لحوم لها هيئة بشر ، بشر حقيقيين ومألوفين ، مدرعين بقوة التسلط وشهوة الافتراس وهيبة القبح .

لم يتوقف يوسف عبدلكى يوماً واحداً عن العمل على صياغة حياته ، حتى جاءت فترة سجنه - تأهيله وطنياً - الممتدة بين عامى ١٩٧٨ - ١٩٨٠ ، فكان لابد من التوقف عن الإنتاج بصورة شبه كلية (وهذا بالطبع واحد من الشروط الأساسية لعملية التأهيل) انقطع الفنان عن العمل وتفرغ للأحلام . كل ما أنجزه خلال هذين العامين بعض الرسوم الورقية ، والملاونات الصغيرة ، إضافة إلى منحوتات لـ « حمام » بالغة الرهافة والصغر كان يعملها من العجين - بقايا خبز السجناء .

سنتان وهو يحلم

سنتان وهو يحيك تعاويذ حريته - تعاويذ « الأمل » ..!

وفى هذه الفترة التأديبية ، حسبما أظن ، ظهرت علامات المخاض الأولى لولادة يوسف عبدلكى الثانى : نوبة عطش إلى نقض ما تحقق ، وأيضاً : عطش جديد إلى محاولة ملاسة السقف . العطش الحقيقى يقود دائماً إلى مغامرات أخرى وأخرى : إنها شهوة البحث عن الينبوع .

وفى هذه المرحلة تجلت الفوارق الجوهرية لا فى مضامين « الرسائل » بل فى اختزالاتها ، ودقة رموزها ، وتواضع أدوات قولها .

الانتقال لم يكن انقلاباً فى « المغازى » بقدر ما كان تبديلاً فى اللغة ، والعلامات ، ومفاتيح الأبواب . إنها الفوارق نفسها بين مايفعله المؤرخ أو المراسل الميدانى وبين مايمكن أن يفعله شاهد المذبحة الواقف على التل . هو تماماً الفارق بين المجلدات الوثائقية المعبأة بالتفاصيل - التاريخات ، وبين الرسائل المرمزة ، المختزلة ، المتقشفة ، وأيضاً : المشحونة بصرخات الدم .

رقت اللهجة ، وخفتت جلبة الصوت ، وتقلصت العناصر والتفصيلات : أمام المذبحة ليس

من الضروري أن يكثر الشاعر - مؤرخ العذاب - من الكلام.

وفى هذه الآونة من احتدام المذبحة واحتدام أحلام شهودها وضحاياها ، جاء يوسف عبدلكى الشاعر ، يوسف عبدلكى الذى سيكون بوسعه - دونما أى ادعاء - أن يحول صرخة المعاناة إلى قيمة جمال ، ويحول مغزى الجمال إلى غصة ، لكن أيضاً : دونما أى تنازل عما هو « جوهري » فى أساس نص الرسالة . الصرامة التى نفذت بها أعماله الأولى ، هى الصرامة نفسها - بل وربما أكثر - التى تتجلى فى الصياغات المرفهة لأعماله المتأخرة : الصرامة الفنية والأخلاقية التى تخفى وراءها الشهوة النبيلة إلى ماهو كامل ، نقى .. ومتواضع قبل كل شئ .

فى هذه الفترة « الإيمانية » بحق ، بدأ شغله على ماهو « مرزول » ومستصغر من العناصر . غاب البشر وحلت الأشياء : الأشياء الأكثر صغراً وضالة شأن : أعضان النباتات ، الأزهار ، القواقع ، الأحذية ، إلخ .. إلخ . يرسم الكائنات (وحتى الأشياء) مفصولة عن حياتها ، يرسم الحياة المذبوحة ، كأنما هو - فى الجانب الآخر من دماغ الحالم المأخوذ بجاذبية الأمل - يؤرخ لمذبحة كونية ، أزلية وشاملة .

فى إلحاحه على هذه العناصر المبتذلة والهامشية ، بدأ يوسف عبدلكى وكأنه يعمل على « تشخيص » الغياب . بالأحرى : استحضار ماهو - أو من هو - غائب . حذاء المرأة ، مثله مثل أى تذكار صغير مهمل فى الركن ، بقدر ما يضاعف من ألم الغياب ، بقدر ما يجعل الغياب حاضراً .. وحباً . القوقعة - بعيداً عن المجاز - ليست سوى وعاء حياة « فارغاً » من مادة حياته . الأحذية : أوعية أخرى لحياة غائبة ، مغيبة ، ورأسخة فى البال وذاكرة القلب . أعناق الأزهار المفصولة عن أمهاتها ليست أقل من صرخة استغاثة قادمة من جهة الجمال . وعلى الدوام : الإنسان حاضر فى الأشياء والنباتات والحيوانات - حية وميتة ، فى التفاحة وفردة الحذاء وتويج الورد الذى - فى إصراره على التذكير بقوة الحياة - يرفض أن يكون مجرد تويج وردة محتط فى خزانة الموت .

هنا : الأشياء ليست بصمة غياب الحياة فحسب ، بل هى بصمة الحياة أيضاً . الأشياء - فى أعلى درجات موتها - مسكونة بالعاطفة ، مسكونة بلطافة من تذكر به ، وبرأفة (قل : بحب) من يخضعها لسلطة قلبه وعينه .

هنا - لدى يوسف عبدلكى - ما من « طبيعة ميتة » ، ذلك أنه إذ يشتغل على « ماهو

ميت « لا يرسم موتاً ، بل يحول مادة الموت إلى مادة حية ، قل : إلى فكرة .
إن القدرة على إِبصار الجمال تكشف الروح المستترة لما هو جامد وميت . إِبصار
الجمال : ذلك هو ، أيضاً ، أحد شروط العقيدة .. عقيدة الفن .

إن ولع يوسف باستحضار ماهو هامشي يخفي شهوة حقيقية إلى الجوهر . لازوائد ،
لابذخ ولا ادعاء ولا عناصر فائضة عن الحاجة . المائدة كلها مقتصرة على ماهو جوهرى :
لقمة الجمال . كأنه بذلك يتعمد نقض ثقافة « استعراض الكرم » الذى هو الوجه الآخر
للرغبة فى إذلال الضيف . العاشق الحقيقى يكتفى باهداء وردة . حين يتعلق الأمر بـ
« اللقمة الجوهرية » يغدو كل ماهو فائض مجرد استعراض مفضوح ، قل : مجرد خدعة
لاستدراج دهشة الضيف . ثمة من يتلذذ بهذه المناورة : البذخ ، وهكذا - حسب تعبير
تيومنى ليرى - يتحول الفنان من حامل رسالة إلى مجرد مخادع « مثل الطبيعة فى نيسان
: يكسو شيفرته السرية بريش خيالى . وإذا يلتقط القارئ الثمار ياكلها على عجل ويلقى
بالبذرة إلى الأرض ، ناسياً أن الرسالة - الشيفرة - موجودة فى البذرة .

وإذا يؤكد يوسف على نفس الإضافات والعناصر المجملة ، فإنما يؤكد على ماهو
جوهرى فى عقيدة الفنان : مايعنيه هو « البذرة » . وهكذا تقلصت العناصر إلى مداها
الأقصى ، « غصن وردة » لا أكثر . فى هذا التفصيل المتواضع تكمن الرسالة كلها .
تفصيل ؟! .. بل قل هو « الشيفرة » . إن كل تفصيل صغير فى الحياة هو الحياة كلها .
لعل ذلك مانعاً ديستوفيسكى فى محاولته الإجابة عن سؤال الحياة البشاك الكبير : « هل
سبق لك أن تأملت ورقة نبات ؟ .. » .

ورقة النبات هى الصيغة « الرمزة » لورقة الحياة : هى - بقراءة ما - صيغة الإنسان
ذاتها . الطريقة التى تصنع بها ورقة النبات هى نفسها الطريقة التى يصنع بها الإنسان .
والفارق كله ليس أكثر من بعض التبدلات السرية التى تطرأ على « أسلوب » الحياة فى
إبداع نفسها .

« ورقة نبات ؟ .. تلك هى صيغة ديستوفيسكى فى تأويله لمعادلة الحياة . و« عبدلكى
فى أعماله الراهنة يصر على دقة ورجاحة هذا التأويل . إن بوسعه أن يكتفى برسم الهواء
ليذكرك بحضور الطائر (أو ربما بغياحه) . تقشف أقصى ، واختزال أقصى (نتذكر قطعة
خبز دالى وكرسى فان جوخ ، وحمامة بيكاسو إلخ ...) كأنه ، بتغييره المتعمد للعناصر ،

يستحضرها ويؤكد على وجودها الأكثر دراماتيكية وفصاحة يرسم الحياة كمن يرسم موتاً . وإذ يشير إلى الموت فكأنه يستحضر صورة الحياة بكاملها .

غصن وردة هنا ، ورأس سمكة هناك : تلك هي جيثيات الرسالة كلها . احتفاء بجمال ماهو حي (ماينتسب إلى الحياة) تقابله صرخة احتجاج بالغة الضراوة إزاء ما ليس حياً (بدقة أكثر : ماسلبت حياته منه) . لاكثر من « رأس سمكة » ليضك في مواجهة الموت ، ومن غرق نبات عائم فوق ظله ليذكرك بكامل صورة الحياة . نعم ، الفن ليس خطاباً ، إنه الشيفرة .

في تحول يوسف إلى قراءة الأسماك تتجلى رغبته الأكيدة في تعميق الصرخة (لا في التخلى عنها كما يتوهم البعض) . إن صناعة الجمال يجب ألا تبعد الصانع عن تحسس الندية المفتوحة في القلب .. قلب الحياة .

فالأسماك ، أو سواها ، ليست أقل من تمارين ذكية على قراءة الألم . رأس السمكة لدى عبدلكى هورأس الحياة . وفي اشتغاله على هذا العنصر الزاهد تصل التراجيديا إلى أقصاها : أسماك تحلم الحياة عبر أفواهها اليابسة المدورة المفتوحة على هواء الموت . في عين السمكة يمكن قراءة العذاب الأقصى . تقرأ الصيحات المتبسة في الهواء لأناس هلكوا في مذبحه .. وتبحروا في النسيان .

لكن : لا ، لا السمكة ولا الوردة . إنه يرسم عذاب الحياة . وفي هذا تكمن القدرة على إبصار الألم .

نواصل القراءة :

رأس سمكة مقطوع (رأس إنسان / رأس الحياة) راقد على منضدة موته ، تتصاعد من غلاصمه فقاعات الهواء (فقاعات حياته !) . مامن صورة موت أشد ترويعاً من صورة هذا الرأس : رأس سمكة يتنفس هواء موته ، كأن السمكة إذ تتنفس الموت تتنفس أحلامها فيه . سمكة تحلم الأوكسجين . ميت يحلم الحياة (بوسعنا أن نتذكر عمله - الحفر المكسر لتنويب فرج الله الطوف في حوض الأسيد) .

هذا العمل - الرأس المتنفس - ليس مجرد بورتريه لسمكة ميتة . إنه بورتريه لشخص الموت ذاته : حاضراً ، محسوساً ، وأكيداً . لا أستطيع ، إذ أنظر إلى هذا الرأس ، إلا أن أفكر في أعمال « المعلمين الكبار » عن صلب المسيح ، أو رجم المجادلة ، أو قذف سان

سيباستيان بالسهم ، فيما هو - فى السر وشبه مبتم - يتضرع أن يأتى الموت سريعاً وأسرع .. يبتسم ضارعه .

فى هذا العمل (الأيقونى إن شئت) تتجلى قدرة يوسف على إبصار الألم وقراءته . فى هذا تصل الضراعة إلى أقصى حدود ياسها .

أبدأ ، لايمكننى ، إذ أطلع إلى هذا الرأس الميت ، إلا أن أتذكر شهقة تولستوى بعد سماعه الرباعية الوترية الثانية ل تشايكوفسكى : « أهى حزينة روسيا إلى هذا الحد ؟ .. » أنا الآخر ، فى مايشبه التنصت إلى مارش جنازى ، أتمعن النظر إلى الرؤوس المفرغة من حياتها وأشهق : أحقاً أن بلادنا - سورية - حزينة إلى هذا الحد ؟ ..

يبدولى أن : نعم ..

.....

.....

وردة مذبوحة . حذاء مهمل . سمكة مشلوعة فى الموت . سفاحون . جبابرة . وبشر

يحملون ... تلك هى الشيفرة . ذلك هو الرهان

رهان على العدالة فى مواجهة الفظاعة والتعسف ..

وعلى الجمال فى مواجهة القبح وتدهور قيم الروح

وعلى الحياة فى مواجهة ذابحيتها !!!! ..

رهان خاسر ؟ ..

ومن قال إن الفن يراهن على الفوز ؟

الفن ليس إلا صوت أحلامنا الخائبة :

على هذا التعريف الملتبس المتقينا منذ ثلاثين ... وأكثر .

بوليس وثقافة :

إشكالية « المثقف والسلطة »

د. محمد السيد إسماعيل

تعد إشكالية « المثقف والسلطة » إحدى الإشكاليات التي سوف تظل مطروحة للنقاش دون حل نهائي أو أخير لها .

وقد كانت هذه الإشكالية - ولا تزال - مجال بحث مستمر لجوانبها المتعددة من منظورات سياسية واجتماعية وثقافية ، لكن الجديد في كتاب « بوليس وثقافة » للكاتب الصحفي / أحمد جودة هو طرحه لهذه القضية الخلافية والمعقدة بأسلوب يدرك طبيعة وعى القارئ العام الذى يتوجه إليه دون أن يخل ذلك بعمق الرؤية التى يطرحها الكتاب فى هذه القضية وغيرها ، حيث لم يقتصر الكتاب على طرح هذه القضية وحدها بل تناول عدداً من القضايا ذات الأهمية والمثارة فى الآونة الأخيرة مثل « الصراع بين الحداثة والتقليد » أو « الأصالة والمعاصرة » ومعنى « التكنولوجيا » و« مابعد الحداثة » وكيفية تفعيل الرؤية المعاصرة لمكونات « التراث » ، وفى الفصل الثانى والذى يأخذ للكتاب عنوانه يتناول قضيته الأساسية (المثقف والسلطة) والتى تعد المقالات الأخرى تنوعاً عليها أو امتداداً لها أو رصداً لآثارها وشواهد الواقعية ، وفى تحديده لهذه العلاقة يرى أنها لم تخرج عن ثلاثة أنماط فإما أن تحتوى السلطة « المثقف » وإما أن ينضم إلى « المعارضة » أو ينزوى فى « البرج

العاجى» تحت دعوى « الفن للفن » أو « الثقافة للثقافة ».

والحقيقة المهمة التى يلمسها الكاتب فى طرحه لهذه القضية هى ضرورة وجود مؤسسات سياسية واجتماعية وإعلامية حرة تتولى الدفاع عن « المثقف الضدى » وتدعم مواقف الرفض لآلية الاستبداد والقمع التى تمارسها السلطات الاستبدادية ، وامتداداً لهذه القضية يصبح من المهم - وهو ما يطرحه الكتاب - ألا نكتفى بنقد السلطة بل ينبغى أن يمتد هذا النقد - بصورة متزامنة - إلى بعض أنماط المثقفين الذين يصمتون عن فضح مايورنه ، أو المثقفين الذين يتعاونون مع « السلطة » لحاصرة بعض « المبدعين » ومصادرة أعمالهم .

وفى مناقشته لقضية الرقابة لا يكتفى الكاتب بعرض ظواهرها الخارجية بل يلمس ما يسمى بـ « الرقابة الذاتية » القائمة على « الخوف » من « السلطة » أو « الرأى العام » ، هذه الرقابة الذاتية التى يكتسبها المواطن العربى منذ طفولته وتظل تكبر داخله حتى تتحول إلى « وحش » رهيب لا يملك مقاومته ، إنها إذن مستويات عديدة من الرقابة وإذا كانت بعض صورها الظاهرة قد اختفت مثل « الرقيب الحكومى » داخل المؤسسات الصحفية ، فإن مستوياتها وصورها الأكثر فاعلية لازالت تمارس تأثيراتها المدمرة على حرية التفكير والكتابة .

ولاشك فى أن تفعيل الممارسة الديمقراطية يعد المدخل الرئيسى لمعالجة هذه الظواهر الاجتماعية والسياسية بل والنفسية المدمرة ، وهو ما يطرحه الكتاب أيضاً تحت عنوان « ديمقراطية التنفيس » و « ٤ كتب عن الديمقراطية » مؤكداً على ضرورة وجود قاعدة اجتماعية تستند إليها أو تصعد منها الأحزاب السياسية وذلك لأن هذه الأحزاب لا يمكن أن تكون حقيقية ومؤثرة بمجرد صدور قانون رئاسى يانشأها لأنها سوف تظل رهينة إرادة هذه السلطة التى تمتلك القدرة على المنح والمنع ، وهذا هو البعد الغائب - حقاً - على أغلب الأحزاب السياسية القائمة والذى يتبغى تداركه إذا ما أرادت هذه الأحزاب أن يكون لها دور فاعل فى الحياة السياسية أما (٤ كتب عن الديمقراطية) فيتناول « الإسلام والديمقراطية » لفهمى هويدى و « الحرية بين الحد والمطلق » لسرى نسيبة و « الثورة والديمقراطية » للارلى دايموند و « ماهى الديمقراطية » لآلان تورين . وهى كتب على درجة كبيرة من الأهمية لأنها تطرح وجهات نظر مختلفة فى مقاربة الديمقراطية ، وللكاتب الحق تماماً فى أن يعود إلى هذه القضية - مرة أخرى - ليستوضح كيفية رؤية كاتب إسلامى مثل

« فهمى هويدى » لقضية « الديمقراطية » وكيفية الرؤية الغربية لها لتحديد الفروق بين الطرحين طبقاً لاختلاف المرجعيات المختلفة :

وفى مقال « فى الطائفية » يرفض الكاتب وصف ما يحدث أحياناً بين المسلمين والمسيحيين فى مصر بأنه « صراع طائفى » وذلك لأن المسيحيين المصريين ليسوا « طائفة » متميزة عن بقية المصريين فى اللون أو اللغة أو العرق ، وأكثر من ذلك يمكننى أن أسوق بعض الشواهد التى تؤكد رؤية الكاتب ومنها أن بعض أصدقاء الطفولة من الإخوة المسيحيين كانوا يذهبون معنا إلى « كتاب » القرية لحفظ القرآن الكريم وأن أحدهم الآن وهو شاعر عامية قد كتب العديد من القصائد فى بعض المناسبات الدينية الإسلامية مثل المولد النبوى وشهر رمضان وأذكر أثناء عملى مدرساً للغة العربية والتربية الدينية أن بعض الطلاب المسيحيين كانوا يصرون على حضور حصص التربية الدينية الإسلامية وكان ذلك يدفعنى إلى الحديث عن « التسامح الدينى » مستشهداً بقول الرسول « من عادى ذمياً فقد عادانى » وغيره من الأحاديث والآيات الكريمة التى تحض على حفظ حقوق أهل الكتاب ، وأذكر أثناء سفرى لإحدى الدول العربية أن لاحظ وجود زميل مصرى مسيحى بالقرب من أحد المساجد أثناء صلاة « الجمعة » ولا سألته عن السبب قال إننى أريد أن أسمع وعظاً دينياً وما أسفعه هنا لا يختلف عما أسمع من علمائنا . هذا هو الواقع الحقيقى واليومي للشعب المصرى وهو ما يجعل الحديث عما يسمى بـ « الفتنة الطائفية » ضرباً من الخيال والافتراضات الذهنية الوهمية ، ولا شك فى أن تفسير ما يحدث - وهو ما يشير إليه الكاتب - إنما يرجع إلى أسباب اجتماعية فى الأساس وإن اتخذت ظاهرياً شكل الطابع الدينى ومن القضايا المهمة التى عالجها الكتاب قضية « العلمانية » محذراً من استخدامها بوصفها مرادفة للكفر والإلحاد على نحو ما يشيع فى أدبيات التيارات الدينية السلفية ، وهو أمر مناف تماماً لحقيقتها التى تعنى التفكير فى النسبى والدنيوى ، إن هذا المعنى هو ما ينبغي الإلحاح عليه كثيراً وتوضيحه حتى لانقع فى مثل ما وقع فيه « أحمد لطفى السيد » الذى لم يتمكن من الفوز فى إحدى معاركه الانتخابية لأن خصومه السياسيين قد أشاعوا بين أهل دأثرته أنه « علمانى » بل وصريح « العلمانية » !!

وأخيراً فإن هذا الكتاب مفيد وممتع ولا يسعنى إلا أن أدعو صاحبه الكاتب الجميل/ أحمد جودة إلى مواصلة التوسع فى ماعرض له من قضايا ، كما أدعو القارئ إلى أهمية الإطلاع عليه .

« ابن أبيه »: تحولات الخوف والغضب

عزت الحصرى

على الغلاف الأخير لسلسلة نصوص مسرحية صادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، كلمة تتكرر على إصدارات هذه السلسلة جاء فيها « نصوص مسرحية محاولة لإبراء ذمة بعض كتاب المسرح الذين يظنون قابضين على الجمر ومستمرين فى أداء رسالتهم حتى وإن لم تصعد نصوصهم فوق خشبة المسرح »

هذه الكلمة ربما لاتصدق على كل نصوص هذه السلسلة إذ أن الكثير منها لايعنى سوى المزيد من التراكم العبدى الذى يفقد إلى التمايز أو القدرة على إثارة الجدل أو تجاوز المفاهيم الإبداعية السائدة .

ومع ذلك فإن نص " ابن أبيه " للكاتب فكرى النقاش (العدد ١٠٥) من النصوص القليلة التى تؤكد على وجود الكاتب الجاد الذى يمتلك ملامح مشروع إبداعى يسعى من خلاله إلى طرح إبداع فاعل على مستويات عدة بدءا من تعظيم أثر الإبداع فى وعى ووجدان المتلقى

وليس انتهاء بإثارة قضايا إنسانية وحضارية..

وهذا النص هو النص السادس فى إبداعات الكاتب والتي تعكس فى مجملها خصوصية استطاع من خلال جهده الإبداعى أن يؤصلها وأن يمثل بمجمل إبداعه حلقة حقيقية فى تطور الكتابة المسرحية الجادة قفزا على مايعترى واقع الحياة المسرحية من تراجع واضمحلال .. وهو ما ألمح إليه الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله فى مقدمته العميقة لنص " ابن أبيه " (هذه المسرحية إضافة إلى سياق نظر فيه الأديب فكرى النقاش إلى التاريخ نظرة تقوم على توازن دقيق بين الواقع والشعر وتؤلف بينها فى بناء له خصوصية لاتجعل من مسرحياته إعادة أو تقليد للمسرحيات التى استلهمت التاريخ قبله عند شوقي أو عزيز أباظة أو على أحمد باكثير أو صلاح عبد الصبور أو عبد الرحمن الشرقاوى ...)

والملاحظة الأساسية على مجمل إبداع الكاتب أنه يصنع عوالمه الإبداعية استنادا إلى ولعه الخاص بالتاريخ ومنحنياته الوعرة على نحو خاص بدءا من العصر المملوكى فى ثلاثيته " النسر الأعْمى " (مهرجون وخونة ، السلطان الأخير ، ملك الأمراء) ثم هزليته مهزلة مملوكية وانتهاء بنصه الأخير الذى يتحرك فى فضاء بدايات العصر الأموى مروراً ببعض صور تاريخية أخرى .

والكاتب لايستند إلى التاريخ بمعناه المجرد بوصفه أحداثا وشخصيات وإنما هو يعبر فى اختياراته عن ثقافته الخاصة ورؤاه المحددة بل وأزمات واقعه وإحباطاته كأساس لانتقاء يتسم بحساسية تعكس حالة من الوعى الحاد بالذات والواقع ويعيد طرح اختياراته على خلفية هذا الواقع فى محاولة لتحليل عناصره الفاعلة عبر إبداع يستوفى على نحو متميز أسس جماليات الإبداع الدرامى .

ويتأكد لنا صدق هذا التصور عند الاقتراب من عالم هذا العمل « ابن أبيه » فالكاتب يختار لحظة من أكثر لحظات الواقع التاريخى الإسلامى حساسية وهى لحظة التحول من الخلافة الراشدة بكل مايجمل هذا المعنى من دلالات تغوص فى عمق صحيح الشريعة والعقيدة إلى ملك لايبه إلا بمعطى السياسة والحكم والمصلحة (ملك عضوض) .

وقد اختار الكاتب - بوعى - أحد أشد لحظات التاريخ الإسلامى حساسية وهى لحظة مابعد استشهاد على بن أبى طالب وسعى معاوية لانتزاع البيعة لنفسه وكانت هذه اللحظة منطلقا لإبداعه الدرامى على مستوى الحدث والشخصية ، وهى ذات اللحظة التى تحولت

فيها أسماء من رفضوا البيعة المنتزعة إلى رموز تشع بالدلالات ، وبينما تحولت شخصية الحسين بن علي إلى منبع ثرى للإبداع الدرامى الشعبى ظلت شخصية - ابن أبيه - والى البصرة بكل ثرائها حبيسة كتب التراث حتى اقترب منها الكاتب ليصنع منها شخصية درامية تقترب من ملامح البطل التراجيدى التقليدي .. فهذه الشخصية - زياد بن أبيه - تحمل إحساسا حادا بالدونية مرده إلى كونه ابن سمية صاحبة الرايات الحمر (بائعت الهوى) .. كما يحمل فى ذات اللحظة إحساسا مناقضا إذ استطاع أن يحوز قدرا من التميز بولائه لعلى بن أبى طالب الذى ولاه أحد أهم أمصار الخلافة كما أن ولاءه لعلى بن أبى طالب قد كف أذى الناس عنه وعن القدر فى نسبه ولكن هذه الحالة من التوازن النفسى المؤقت مالبث أن تعرضت للإنهيار باستشهاد على بن أبى طالب وسيطرة بنى أمية . وأصبح التساؤل الذى يطرح نفسه على الشخصية .. ماثنى المقيضة بين الولاء لعلى والولاء لمعاوية ؟ وكيف سيصد أذى الناس عنه فى ظل تغير الطرف السياسى وتاكل شرعية الولاية الأموية .. (ماتت سمية .. أزاح الله عنها العذاب الذى عاشت فيه ولكنه مازال يلاحقنى .. كنت أشغل نفسى بالحرب والسياسة وكان أصحاب الإمام يخشون إغضابه إذا مسونى بسوء فى هذا الأمر .. ولكن هل أقبل أن ألقى بكل مالى وأن أعود إلى ماكنت فيه دون ضمان قوى .. وسلطان لاتطوله السنة العرب .. دون ذلك مالا طاقة للجبال بحمله ..)

هذا يختلط بالعام - البيعة - بالخاص إحساسه بالدونية وتبرز سمة الانتهازية كسمة أساسية لهذه الشخصية التى تسعى إلى مقايضة ما تملك - البيعة ومال المسلمين - بما لاتملك السلطة والمنعة وكف أذى الناس .. ويتحول الأمر إلى صفقة ، وفى حوار بديع بينه وبين معاوية (أما المال الذى تريده فلن تحصل عليه إلا بسلطان لى ينعنى من الناس ومن أسنتهم الحارقة فلا أريد أن أضيف إلى نسبي المجروح نسباً آخر إلى باطلكم دون أن يكون لى سلطان يحمينى فأرنى فطنتك فى ..) وهنا تبرز شخصية أخرى - شخصية معاوية الداهية - والذى استطاع التقاط علة زياد بن أبيه وعرف كيف ينتزع منه البيعة دون جهد كبير ، فيقدم له نسباً منتحلا يرضى غروره .. ويشفى علة ، ولم يفعل معاوية ذلك إلا فى إطار دعم ملكة بالبيعة وبأمثال ابن أبيه .. (يا يزيد .. ماسمعته هو الحق وإن لم يكن لاصطنعناه فرجل مثل زياد يشتري ولا يباع فأعرف معادين الرجال تثبت دعائم سلطانتك ..)

واستطاع فكرى النقاش عبر - مشاهد من التحولات والغضب - العنوان الفرعى للعمل أن يشرى شخصيته الرئيسية ثراء ليتحول معه النص إلى نص نفسى ، ففضلا عن الإحساس بالدونية والتفوق فإن علاقته الحادة بحجر تضيف إليها الإحساس الحاد بالذنب والرغبة فى تدمير الآخرين ، يقول الدكتور محمد حسن عبد الله " إنها مسرحية نفسية ومسرحية ثقافية حضارية .. نفسية لأنها تشرح بخيلة إنسان فى موقف لا يشبهه فيها غيره .. وهو فى حال من العصامية قد تجاوز فيه كل الأغيار .. فكيف يحتفظ بسوية الكيان فى مجتمع لا يعترف بالفرد إلا فى حماية كيان النسب .. "

وتتوالى المشاهد لتصل إلى نتیجتها الحتمية بالمقايضة بين شرعية منحولة وشرعية حقيقية .. بين خلافة - بدالاتها - وملك ، وبين نسب مجهول ونسب منتحل ، ولتواطى عناصر التضليل والقمع فى وأد الحقيقة المجسدة فيما يعلنه - حجر بن عدى - وذلك بمؤامرة ربما تعكس آلية مستقرة من آليات العمل السياسى عبر التاريخ وهو ما يترفع بالأحداث إلى مستوى الرمز مما يخلق مساحة من الدلالات لا يمكن إغفالها ، وتنتهى المسألة فى - ظاهرها - بقتل حجر فى مشهد بديع .

وفى المشهد الأخير .. مشهد موت ابن أبيه مصابا بالطاعون يتكشف الأمر عن أن الحقيقة لاتموت حتى فى ضمائر قائلها وذلك كما يبدو الأمر فى لحظة الصدق الإنسانى قبيل الإحتضار ..

يظل موقف الجموع - العامة - من المتغيرات السياسية الحادة أحد الهواجس التى يعنى فكرى النقاش بكشفها والتى تتكرر فى معظم أعماله فالكاتب يعنى بتبرير حالة الصمت الواعية صادر على رؤية المخرج فى حالة عرض العمل على المسرح ،

أخيراً فإن ولع الكاتب بالتاريخ والدراما والأدب على نحو ما قد أسفر عن حالة من حالات تجاوز الإبداع التقليدى بل وكشف بعضا من مثالب الواقع التاريخى والواقع المعاش ، وإن هذا الدأب على النباش فى جذور أزمات واقعنا وإعادة ترميم الذاكرة يجعل الكاتب واحداً من كتيبة حراس الوعى والذاكرة فى وجه مد طاغ يسعى إلى اقتلاع الجذور وطمس الهوية تحية لهذا الكاتب الكبير ولهذا العمل .

المقرين

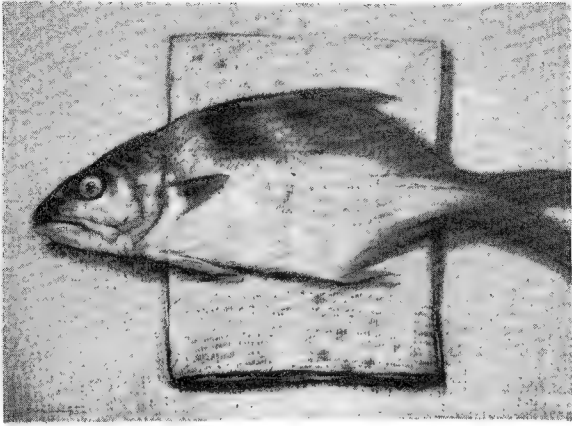
عبد السلام إبراهيم

ابتلعت المنازل الأقدام والرؤوس ..

ظهر شبح من بعيد .. يقترب ببطء .. يتوقف .. يقترب .. يتجه يمينا .. يسارا .. يتمدد
ظله أمامه .. يصغر فيصغر . يدور حوله فيصبح على يساره .. ثم يلف بسرعة ليختبئ
وراءه .

وقف بقامته المديدة .. يرتدى بالطلو قديما به رقع ملونة .. يلف حول رأسه ملفحة سوداء
.. وأخرى حول عنقه .. ظهرت لساعات الزمن بوضوح على وجهه .. حذاؤه الكبير يصطك
بالأسفلت عندما يمشى .. يمسك مكينة طويلة .

أخذ ينظر إلى ظله الذي استلقى على الأرض وامتد لتستند رقبته ورأسه على الحائط ..
نظر بعيداً في آخر الشارع فلمح رجلاً يأتي راكضاً .. اعتدل في وقته .. دعك عينيه
بأصبعه .. مر بأظافره الطويلة - التي تكاثف التراب بينها وبين الأصابع - على الخطوط
الجلدية الطويلة التي امتدت من أسفل عينيه لتتحور في أشكال نصف دائرية على ذقنه ..
عاد ينظر إلى ظله .. مازال نائماً على الأرض .



بدأ يجز بعض الأوراق ويكومها على جانب من الشارع .. ألقى بالكنسة على الكومة .
وجلس بالقرب منها .. بينما جلس ظله أمامه متشكلاً بهيئته .. واضعاً ذقنه بين كفيه .
دفن وجهه بين ركبتيه .. الأهداب المتدلية من الملفحة بدأت تنتفض .. شملت الأجزاء
كلها .. كتفاه يرتعدان .. يداه .. ساقاه .. الجسد كله يرتعش .
أخرج رأسه من بين ركبتيه .. تتساقط الدموع من عينيه ، لتجرى في القنوات التي
كونتها الخطوط الجلدية الطولية على وجهه .
السكون يلف المكان .
الظل يرتعش .. يرتعش .. يرتعش .
نهض . نهض معه . أمسك بالكنسة .. أخذ يجز قدميه .. تحدث صوت احتكاك ..
فصوت صدئ .. يدور ظله حوله .. يطول .. يقصر .. اختفى .
ذهب إلى مكان مظلم حتى لا يقف له ظله بالمرصاد .

كهؤلاء... نحن!

عاطف محمد عبد المجيد

(١) جنود الرقعة

نحن
وعذراً للتشبيه
جنود الرقعة فى الشطرنج
نقوم بدور جدار يعزل
ما بين الملك
وغارات الأعداء
ونضحي .. ياكم ضحينا
فى صمت وسخاء
وبرغم من ذلك
أو كان لذلك قد نلغى
بوشاية واش
من دنيا الأحياء

(٢) اللقطاء

نحن المغضوب علينا
الملعونين إلى ما شاء الله
المطرودين من الجنة
طرداً لا رجعة فيه
ونحن كذلك
أبناء لبسوا شرعين
لهذى الأرض .. إذن
نحن اللقطاء .. ونحن الـ ..
إما أن نقبل وضعاً معكوساً
وكأننا عمى .. أو صم
أو شئ لا يعيننا
أو نذبح كدجاج



رغم أنوف كبار فينا

ثمة لا يدرى أحد

أين رمينا

(٢) هل يصلح لى

يمكننى

تبعاً للحيلة أو ماشابه

أن أأخذ كل الناس

سواى

وأضحك ملء فمى

خلف ظهور تتابعهم

لكنى

هل يصلح لى

حين أمامى أتعرى

أو أتخلّى عن أقنعتى

أن أأخذ نفسي !!؟

(٤) لماذا ؟..

أليس واربداً

ولو بنسبة ضئيلة

أن تموت غداً ؟!

إذن

لماذا تدخر هذه الأشياء ؟!

رصاص الكلام

الفن الرفيع والموقف الناصع

ليلى الرملى

ضمن فعاليات الأسبوعية أقامت " أدب و نقد " أمسية شعرية للشاعر محمود الشاذلى ، حضرها جمع من محبى الشعر ، وتحدثت فيها الناقدة د. ثناء أنس الوجود عن سمات شعر الشاذلى ومكانته فى الساحة الشعرية ، وأدار الندوة وشارك فيها الشاعر حلمى سالم ، الذى استهل الأمسية باستعارة عنوان المجموعة القصصية للأديب محمد المخزنجى (هذا مساء طيب للحياة) ، ليصف به الأمسية التى تعد الظهور الأول للشاعر محمود الشاذلى بعد شفائه من وعكة صحية ، معبراً عن سعادته بأن يكون هذا الظهور من خلال " أدب ونقد " .

وأشار إلى أن الشاعر يعد واحداً من أبناء الموجة الأخيرة من شعراء الستينيات ، أو الموجة الأولى من شعراء السبعينيات ، تميز كشاعر بقدرته على الجمع بين التشكيل الفنى الرفيع ، والموقف الفنى الناصع فى جدل دقيق ، بحيث لا يطفئ الموقف الناصع على التشكيل فيتنتج قصيدة زاعقة ، ساخنة تقريرية ، تحمل موقفاً نبيلاً ، لكنها تفتقر إلى الفن الرفيع ، أو ينحاز الشاعر إلى الاستغراق فى التشكيل الفنى الرفيع ، مما ينتج شعراً ذا

تركيبية فنية رفيعة ، لكنها تنفقر إلى الموقف الناصع ووضوح الرؤية .

وأضاف حلمى سالم أن الشاعر الجيد - من وجهة نظره - هو الذى يجمع بين الطرفين فى صُغيرة غير مصطنعة ، وأعتبر محمود الشاذلى واحداً من هؤلاء الذين تعبر أشعارهم عن القوى الشعبية ، والقضايا الاجتماعية ، والمضامين السياسية الهامة ، بأداء فنى متجدد ومتطور وهو ما يطلق عليه (الخلود فى الفن) ، أى أن الإنتاج الشعري الذى يجمع بين التشكيل الرفيع والموقف الناصع يستطيع فى كل لحظة أن يشع جديداً ، وأن يكون ابن لحظته فى كل عصر ولكل قارئ.

ثم شدا الشاعر محمود الشاذلى ببعض القصائد من دواوينه الثلاثة (انتهى الزمن الجميل / الغنا فى عز السكون / رصاص الكلام) وبعض القصائد التى كتبها مؤخراً بالعامية ، بالإضافة إلى بعض قصائد تجربته الجديدة مع الفصحى ، والتى جاءت بعد مشواره الطويل مع القصيدة العامية .

وقدمت الناقدة د. ثناء أنس الوجود قراءة نقدية لأعمال الشاذلى ، مشيرة إلى أن الشاذلى يطرح قضية مهمة حول اللغة العامية ، التى يستهجنها البعض ويرى أنها لاينبغى أن تناطح الفصحى ، حيث أنه يمتلك - فى رأيه - لغة عامية رفيعة المستوى ، شديدة الرهافة والحساسية ، حتى أنها تدرس بعض قصائده لطلابها بالجامعة ، رغم مايعنيه هذا من مجازفة وسير فى المنوع ، وذلك لأن عامية الشاذلى بعيدة تماماً عن العامية الشعبية المتعارف عليها ، ولأن فى قصائده حالة من الجدل ، والحوار الصحيح بين جماليات التشكيل ، وجماليات الموقف ، مما لايجعل موقفه الواضح والصريح من الكثير من قضايا الوطن والمجتمع يتحول إلى زعيق وخطابه .

وأضافت أنها عند التحليل اللغوى لما درسته لطلابها ، لاحظت أن " الشاذلى " يؤثر مايشبه الهمس بحميمية ، رغم تناوله قضايا كبيرة تحتل النزعة الخطابية ، لكنه استطاع الجمع بين تناول قضايا كبرى وبين لغة جيدة .

وعن التشكيل الجمالى للديوان قالت د. ثناء ، أن اللغة عفوية ، عامية راقية تحتل مضامين دلالية عالية ، مما يبعد الديوان عن الأدب الشعبى ، ورأت أن للشاعر الشاذلى خصائص أسلوبية تخصه ، وقاموساً لغوياً خاصاً . وعن الصورة لدى محمود الشاذلى قالت إنها تمثل كتلاً تصويرية ، مفرداتها من الحياة ، تقوم على مألوفية وغرابة فى نفس اللحظة ، وليست صوراً مفردة ، وإن كان قد يستمد بعض عناصر صورته من الاستعارة

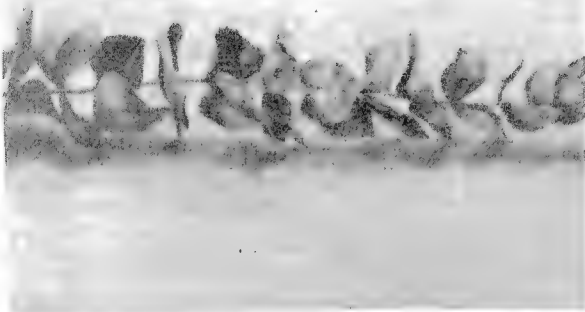
والتشبيه ، ورأت أن هذا الديوان " الغنا فى عز السكون " يمكن أن يتخذ نموذجاً لدراسة ملامح الصورة .

وعن الوزن فى الديوان وصفته بأنه على شكل " عناقيد " موزونة فى الغالب ، أى أن الوزن لديه على مستوى صوتى ، وعلى مستوى عروضى ، وأحياناً على مستوى دلالى فى شكل عناقيد مطردة ، وأن هذه الظاهرة فى أشعار الشاذلى لا يمكن تجاهلها . وأشارت إلى استخدام الشاعر للتناص بشكل جديد ، حيث صفر قصة سيدنا يوسف ، بقصة سيدنا موسى ، مع إنسان العصر فى صورة واحدة ، كما استدعى صورة (سيزيف) وخلعها على الإنسان المعاصر ، بل أنه وضع نفسه أحياناً فى موقع (سيزيف) وتناص الشاعر أيضاً مع أغانى سيد درويش فى قصيدة (الغنا فى عز السكون) ، وقد جعل فى هذا التناص الأغانى كجزء من نسج القصيدة بشكل جميل وجيد ، لأنه لا يدخل على علاقات التناص بالشكل المألوف ، بل بشكل بارع ومحسوب .

وفى مداخلة سريعة من الشاعر " شعبان يوسف " ، أشار إلى أن الشاذلى يكتب الشعر منذ أكثر من ربع قرن فى ظل حروب متعددة (شخصية وعامة) ، وأنه صاحب تاريخ نضالى ، خاض معركته الانتخابية لمجلس الشعب ضد (علوى حافظ) عن دائرة الدرب الأحمر ، بالكلمات والأشعار ، فى وقت كانت الكتابة الشعرية ترفاً فى عرف التنظيمات السياسية ، حيث كسرت وغيبت هذه المرحلة عدداً من الشعراء مثل الشاعر (حسن عقل) وهو من أوائل من كتبوا قصيدة النثر ، وكذلك الشاعر (عزت عامر) الذى أصدر ديوان " مدخل إلى الحداثق الطاغورية " عن جماعة (كتاب الغد) الذى كتب مقدمته وتذييله الناقد الكبير " إبراهيم فتحى" .

وركزت الشاعرة (فاطمة ناعوت) على الجانب الإنسانى لشخصية الشاعر ، وتحدثت عن مساندته لصديقه الشاعر حلمى سالم فى محنته الصحية ، فى وقت كان يشعر هو فيه بيوادر أزمة صحية ، واحتياجه لمراجعة طبيبهِ والراحة ، مما يدل على غيريته والجانب الإنسانى المحب فى شخصيته .

وتبارى الحضور فى الحديث عن محمود الشاذلى الإنسان والشاعر ، فأشارت القاصة (صفاء النجار) بتشجيعه للجيل الجديد من الكتاب وهى واحدة منه ، وأشار أحمد البطل إلى تميز شعر الشاذلى بالدراما ، حيث تتكون قصيدته من مشاهد متلاحقة ناطقة ، تجذب القارئ للتركيز عند قراءتها ، ورأى (وجيه راضى) أن الشاعر عمم الفصحى وقصص



العامية ، وأن قصائده شديدة التركيب ، رغم بسطة وضوحها .
ورأى الفنان محمد ناجي أن الشاعر ينحاز إلى موضوعات بعينها في قصائده العامية
أو الفصحى ، كما تقيض أشعاره بالمشاعر ، كما رأى أن الفنان لايسال عن المنهج
والتنظير فيما يكتب ، وأن ماسمع من أشعار الشاذلي قد أحيأ أوجاعه وأوجع كل أحباء
مصر ، وأنهى مداخلته متسائلاً : هل أصبح الشعر الآن موضة قديمة ؟ وهل أصبح
الشاعر لايفجر فينا ماكان يفجره الشاعر من مشاعر ؟ ثم أردف قائلاً أن الشاذلي حقق
ذلك اليوم ، وإن كانت هناك محاولات دائمة لسحب البساط من تحت أقدام الشعراء .
وعبرت السيدة ناهد زوجة الشاعر الشاذلي عن عشقها لأشعاره العامية أكثر من
أشعاره الفصحى ، لأنها أقرب إلى قلبها وعقلها وعبرت عن شكرها للشاعر لأنه جعلها
تحب العالم وبأفیه ، ولأنه أهداها ابناً شاعراً جميلاً هو " نديم محمود الشاذلي " ، وأيدتها
ابنة الشاعر (منار محمود الشاذلي) مشيرة إلى إحساس والدها بما يكتب من أشعار ،
وعشقها لهذه الخاصية فيه ، وأضافت أخت الشاعر قائلة أن الشاذلي يحس أيضاً
بالآخرين بقوة ، ودلت على ذلك بقصيدة كتبها لابنتها حبيبة تعبيراً عن إحساسه بها أثناء
مرورها بظروف معينة .

عيد عبد الحليم

يوسف أبورية عاشق الحى

عن روايات الهلال صدر للروائى يوسف أبورية الرواية السابعة والتي جاءت تحت عنوان « عاشق الحى » ، وفيها يلجأ إلى أسطورة المكان الذى يمتلك خصوصية ، عبر رحلة بحث مضمينة فى خطين متوازيين عبر تصفيرات من الحكى المسلسل الممتع الفكه - أحياناً - ، والشجى فى أحيان أخرى .

حكايات البنت اليمامة

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدرت المجموعة القصصية « البنت اليمامة » للقاص صلاح عبد السيد ، وفيها ملامح من التجريب السردى الذى يتميز به « عبد السيد » حيث يمثل السرد بغض من انتساؤلات التى تكشف عن نوات قلقة ومحبطة ، توالى صعوداً حتى تحولت الدلالة إلى رمز عام يحتوى الذات والوطن معاً .

الشهاوى ولسان النار

عن الدار المصرية اللبنانية صدر للشاعر أحمد الشهاوى ديوان « لسان النار » ، وهو ديوان يتسم بطبيعة مغامرة على مستوى اللغة والأداء الشعرى ، حيث يتضافر الأسطورى والتراثى مع المعيشى والواقعى فى لغة تحفر فى أرضها الخاصة ، بعيداً عن المسلمات حيث تنجلي الرؤية ، ويصبح للذات انطلاقتها المحمومة شهوة الاكتشاف .

من أجواء الديوان :

باسمى

سأضحى / كى أنقذ صوتك / من سكن الذبح

سأسرق من قبر الشعراء قبوراً / كى أحيى

فى الحرف / أزوج سر الكيمياء بحرف من اسمك »

لينا والبرتقال

« لينا والبرتقال » عنوان المجموعة القصصية الأولى للشاعر الفلسطينى المقيم فى الدنمارك سليمان نزال وهى عبارة عن مجموعة من النصوص القصيرة التى تتسم بطابع واقعى ومنها « الحلال الضائع » و« إضراب » و« إجتياح » و« التماثيل » وغيرها .

غادة نبيل « كائناتى أريد »

« عندما أقول لك / أنا أسيرة الحلم لا الماضى

وعندما أموت أريد أن أكون تحت شجرة » .
بهذا المقطع تبدأ الزميلة الشاعرة غادة نبيل ديوانها الثاني « كأنني أريد » والصادر عن دار
شرقيات والذي يعد نقلة نوعية عن ديوانها الأول « المتربصة بنفسها » على مستوى اللغة الشعرية
والرؤية التي انفتحت أكثر على الهم الواقعي ، والانطلاق من الخاص إلى العام عبر تقنيات
الأسئلة التي تحمل - في أحد جوانبها - بعداً وجودياً عميقاً :

أوشوش الوسادة :

كيف يذهب الأحبة

ولماذا لست بلورة ؟

أنا أسمع الصمت

الصمت له صوت »

الخريف يأتي مع صفاء

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر صدر للروائي السوداني الشاب أحمد الملك رواية «
الخريف يأتي مع صفاء» ، وقد صدر له من قبل « الفرقة الموسيقية » عن دار جامعة الخرطوم
للطباعة والنشر ١٩٩١ ، و « الموت السادس للعجور منوقل » عن دار الأهالي بدمشق ٢٠٠١ .

أخلاقيات العرب وذهنيات الغرب

عن دار رؤية للنشر والتوزيع صدر كتاب « بين أخلاقيات العرب وذهنيات الغرب - دراسات
في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية » للباحث المغربي د. إبراهيم القادري بوتشيش ، وهو
عبارة عن مجموعة من الدراسات المعمقة التي تربط بين وقائع وأحداث تاريخية بين المسلمين
والغرب ، حرص فيها المؤلف على استكناه نتائج الاتصال بين الطرفين على المستوى الاجتماعي
والأخلاقي ليثبت الجديد في مجالات التعاون أو التنافر بين نمطين في الحياة ، أو بين ثقافتين
متفايرتين ، شكلت العقيدة الدينية بعض مقومات كل منهما ، كما لعبت الأوضاع السياسية
والاقتصادية دوراً هاماً في صياغتها وقد أسفر البحث والرصد عن إمكانية التعايش والتعاون
والتواصل بينهما برغم الاختلاف العقدي ، فقدم بذلك « أنموذجاً » يمكن الاستفادة منه فيما يجري
الآن على الساحة العالمية من أحداث مؤسفة تذكر العلاقة بين الإسلام والغرب .

غرام حلمى سائل المسلح

محترف حصارات / لو مرت سنة من غير حصار أرتاب / وأسأل : هل صرت دجيتاً لا يعلق
أحداً؟ / من أيلول إلى تل الزعتر والفاكهاني وطرابلس ورام الله / جسدى جهر ملائمة الأقفاص /
وروحى تتضخ بتراجيديا السائر للحتف »
هكذا يفاجئنا حلمى سالم بديوانه الجديد « الغرام المسلح » والصادر عن المجلس الأعلى



للثقافة ، حيث تتحد الرؤية بالكشف ، ويتواشج الماضي مع الحاضر عبر ثنائية جدلية ترصد لتقول مستعينة بالرمز أحياناً وبالمجاز الواقعي في أحيان أخرى .
والديوان هو الرابع عشر في تجربة الشاعر الممتدة لأكثر من ثلاثين عاماً من خلال الحرث في الأرض المصرية والعربية بلغة مخايرة شائكة في أحيان كثيرة لكنها مع ذلك تحمل جمالياتها الخاصة وبهرتها المميزة .

الأعمى في ظلام الظهيرة

عن سلسلة أفاق عزبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة . صدر للشاعر العماني سيف الرحبي مختارات شعرية تحت عنوان « بعض الأعمى في ظلام الظهيرة أو رجل من الربيع الخالي » ، وهي محاولة للإمساك بناصرية الأرض والبحث عن مكان للإقامة لشاعر اغترب كثيراً ، وعلى حد تعبير الشاعر سعدى يوسف « بين الواقع وجدل الشعر يقوم منزل الشاعر وتمكن منزلته فقد وضع هبسمه الساخن على الأوراق وربما على الجباه أيضاً » .
كما صدر له مؤخراً عن المجلس الأعلى للثقافة كتاب « الصيد في الظلام » وهو عبارة عن مجموعة من المقالات الثرية .

في أصول المسألة الحضارية

عن سلسلة كتاب الهلال صدر للمفكر د. أنور عبد الملك كتاب « في أصول المسألة الحضارية » والذي يطرح فيه سؤالاً هاماً وهو كيف أصبحت الحضارة « مسألة » بعد أجيال أدركها الناس على أنها الإطار الأعم لتواجد الشعوب والمجتمعات والأمم .

جيوب مثقلة بالحجارة

عن المشروع القومي للترجمة صدر كتاب « جيوب مثقلة بالحجارة » إعداد وترجمة الشاعرة فاطمة ناعوت وتضمن مجموعة من الحوارات ورواية تحت عنوان « رواية لم تكتب بعد » للروائية فرجينيا وولف ، قدم للكتاب الناقد د. ماهر شفيق فريد .

فورد

عندما أهدى سيارةً كلاسيكيةً من إنتاج مصانعه إلى مدخل
الرينسانس حصل على التمثال الذي يذكر الرواد بأنه راعي
الإنارة. وحين خصّص مكتبةً لطلاب المعارف كان يدرك أن
ساكني المدينة سيرونه مؤسس السرعة، فلا يلاحظ الفنيون
علاقةً بين رموشهم والثروس.

منذ خمسة وثلاثين عاماً، كان اسم عبد الغني سالم مخطوطاً
بالدوكو على باب اللوري العتيق، الذي ظل سائقه يسرق
إيراده يوماً، حتى أضاف للاسم: وشريكه. لكن اسم عبد الغني
سالم كانت تزاحه حروفٌ لمحاسبةٍ أجنبيةٍ باسم الرجل الذي
أقف الآن في جوار تمثاله، وفي عيني الليالي التي كنتُ فيها ألعب
بجلسة الكلاكس.

حلمى سالم



أريد أن أرقص وأن أحب، أن أتبادل النكات مع زملائي في
العمل، ولكنني أريد أن يتوقف ذلك.. الشك والخوف هما ما
أشعر به والإحباط، وأنا محبطة من أن هذه هي حقيقة
عالمنا، وأنا في الواقع نشارك فيها.

راشيل كوري

من خطابها الأخير إلى والدها